

د. يوسف عليمات

جماليّات التحليل الثقافيّ

الشعر الجاهليّ نموذجاً

طبع بدعم من
وزارة الثقافة
عمّان - الأردن

جماليات التحليل الثقافي

الشعر الجاهلي نموذجا

جماليّات التحليل الثقافيّ : الشعر الجاهليّ نموذجاً / دراسات ـ أدب
د. يوسف عليمات / مؤلّف من الأردنّ
الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤



المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر
المركز الرئيسي :
بيروت ، الصنايع ، بناية عيد بن سالم ،
ص.ب : ٥٤٦٠-١١ ، العنوان البرقي : موكيّالي ،
هاتفاكس : ٧٥١٤٣٨ / ٧٥٢٣٠٨
التوزيع في الأردن :
دار الفارس للنشر والتوزيع
عمّان ، ص.ب : ٩١٥٧ ، هاتف ٥٦٠٥٤٣٢ ، هاتفاكس : ٥٦٨٥٥٠١
E-mail : mkayyali@nets.com.jo
تصميم الغلاف والإشراف الفنّي :
محمد سعيد ®
لوحة الغلاف :
جميل حمّودي / العراق
الصفّ الضوئيّ :
المطابع المركزيّة / عمّان ، الأردنّ
التنفيذ الطباعيّ :
المطابع المركزيّة / عمّان ، الأردنّ

*طبع بدعم من : **وزارة الثقافة / عمّان ، الأردنّ***
الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن وجهة نظر الجهة الداعمة
ISBN 9953-36-596-2

دراسات أدب
STUDIES

د. يوسف عليمات

جماليّات التحليل الثقافيّ

الشعر الجاهليّ نموذجاً





المحتويات

الباب الثاني : مركزية الضد في البناء الفني

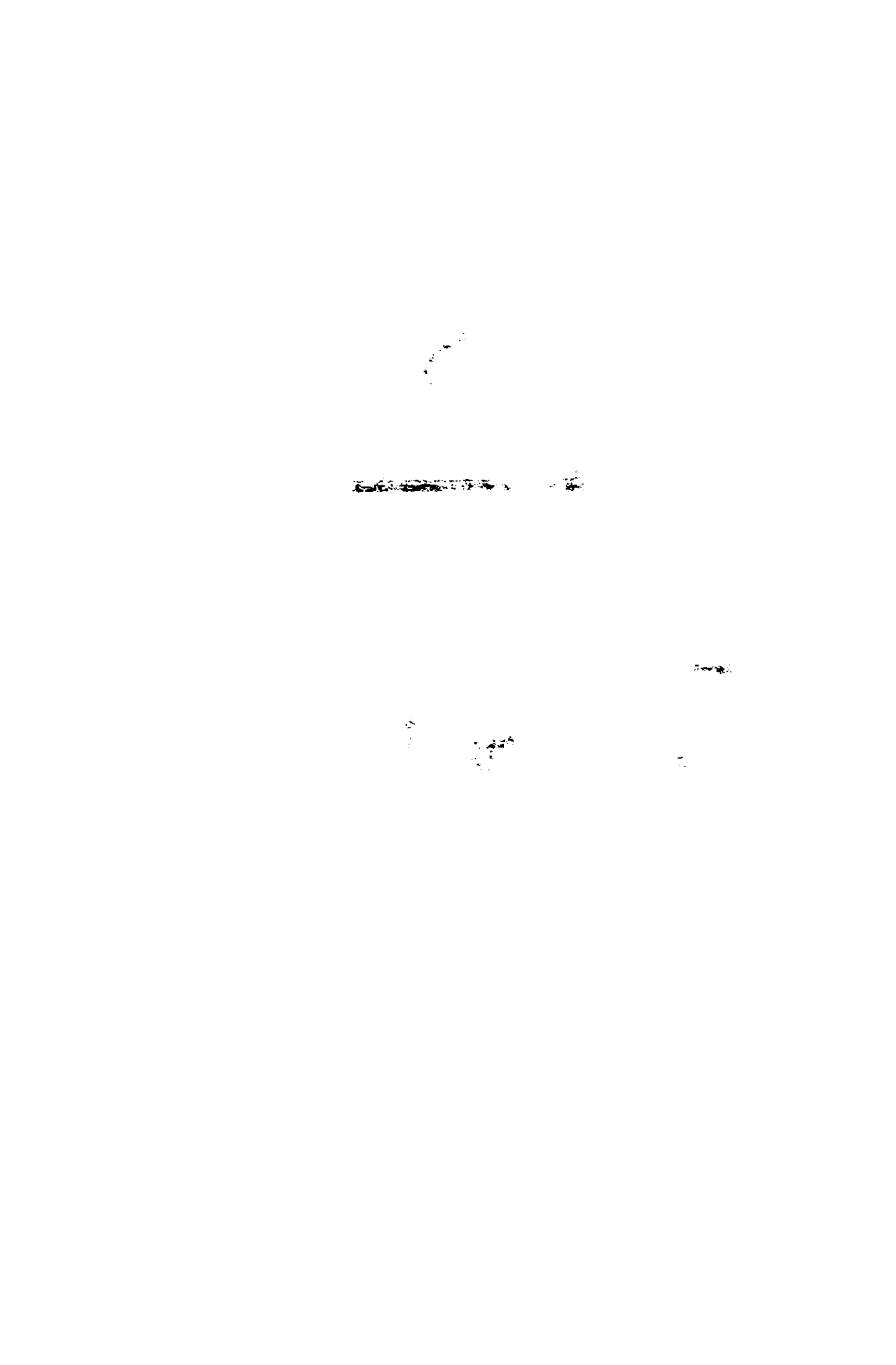
الإهداء

"إلى زوجتي الحبيبة هناء ؛

رفيقة الدرب ، وأنيسة القلب في رحلة الحياة . .

وإلى ابنتي رند ؛

فلذة الكبد ، وحبة الفؤاد . . . "



مقدمة للأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي

أستاذ النظرية والنقد الأدبي

قد لايجد الدارس المعاصر صعوبة كبيرة في تطبيق رؤيته النقدية على شعر حديث أو معاصر؛ ذلك أنه يعايش هذا الشعر، ويعاين بل يعاني المشكلات التي يعانيها الشاعر المحدث أو المعاصر، كما أن قضايا النقد الحديث تلتفت —غالباً— إلى ما هو حاضر في عالم اليوم.

وليس الأمر كذلك حين ينبري الدارس نفسه إلى معالجة نصّ شعري قديم يمتد زمنه إلى عالم التراث الشعري البعيد كحالة الدكتور يوسف عليمات في عودته النقدية المعاصرة إلى الشعر الجاهلي الذي هو أسّ الشعر العربي وأصله الأول. فالأمر ليس هيناً، وما كان عليه هيناً؛ لذا كلفه جهداً مضاعفاً، فهو احتاج أن يعي وأن يثبت في الآن ذاته أن الشعر بطبيعته الشعرية، وأساليبه الفنية، ومنابعه الإنسانية هو ذاته الشعر سواء نطق به شاعر موغل في متاهات القدم، أو ألفه شاعر غارق في معضلات الحاضر، فكل منهما يبني من الآلام آمالاً، ومن الواقع أحلاماً، ومن الحقيقة خيالاً، فيبدو وكأنه يعيش حياة غير الحياة، وعالماً غير العالم، وفي كون غير الكون.

إن وعي هذه القاعدة المعرفية، وتلك الرؤية النقدية ضروري لمن أراد أن ينجز ما أنجزه الدكتور عليمات، لكن المشكلة في إمكانية إيصال هذا الوعي الذكي قولاً وعملاً إلى جمهور من النقاد ما زال يؤمن أن القديم قديم بشعره ونقده، وأن الجمع بينهما ما هو إلا خلط في المفاهيم، والمصطلحات، والرؤى، وأن كل خلط من هذا القبيل إنما هو فوضى ما بعدها فوضى.

إنني واثق أن الدكتور عليمات بتوجهه النقدي العصري المميز قد استحضر هذه المعضلة، وعرف أنه معها إلى مفترق طرق : فإما أن يقف عند من لا يزالون قدماء في فكرهم ومنهجهم النقدي على الرغم من أنهم عصريون في الزمن التاريخي الحاضر، كي يحاورهم لعله يصل معهم إلى إقناع أن ما يفعله إنما هو إحياء للتراث الشعري الذي يواليه هو مثلما يوالونه هم، وإما أن يمضي في سبيله فيقدم لهم نموذجاً من النقد الناجح يجدون فيه إبداعاً نقدياً غير الذي عرفوه وجربوه، وعالماً من الجمال الشعري الجاهلي ما رأوه وما خبروه، فلعلهم، بما يبسطه أمامهم من آفاق نقدية وشعرية ممتازة، يراجعون مناهجهم فيعتصمون بحبل الصواب والحق، ويلوذون بالقدوة الحسنة يصلحون بها نقدهم ونواياهم فيباركون ويقتدون بعد أن يروا أن هذا السبيل المقتدر الذي قرب إليهم عنترة، وبشر بن أبي خازم، وعبيد بن الأبرص، والشنفرى، وأسماء بن خارجة، والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الذين حفل بهم هذا الكتاب، حتى غدوا في أشعارهم كالشعراء المعاصرين في جوهر ما يطرحون من الرؤى والهموم والمشكلات والحلول؛ فالحرية، والفداء، والعدل، والسلم، والعمل، والأمل، والجمال، والخير، والفضيلة، ونبذ الرذيلة وكراهية البخل ودحر

الشر، كلها معان رسخها الشاعر الجاهلي تماماً مثلما يفعل الشاعر المحدث والمعاصر في كل أرض وتحت كل سماء، وأيضاً في الحاضر المنظور وعبر المستقبل المنظور؛ ذلك أن هذه القيم الرفيعة هي التي يشتاق وجودها محققة على الأرض كل إنسان سوي الذات، نقي الطوية.

والشعراء الجاهليون -كما أبرزهم هذا الكتاب أيضاً- كالشعراء المعاصرين يستخدمون من اللغة ألواناً من الأساليب الجميلة، والصيغ الطريفة : فها هي التشابيه، والاستعارات، والمقابلات، والموازنات، والإيقاعات، والحكايات، والحكم، والأساطير والأنساق الثقافية وغيرها تملأ ذلك الشعر وهذا الشعر، وإن كان ذلك يتم باختلاف في درجة الاستخدام، وأنواع الأشياء والعناصر الداخلة فيهما؛ فمثل هذا الاختلاف منطقي لأنه مرتبط باختلاف طبيعة الحياة ونمط الموجودات وحجم المعارف ودرجة التحضر والتطور التي يعيشها الناس ويتعاملون بها في عصرين متباينين بحكم قدم القديم وجدة الجديد.

لقد كشفت لنا دراسة الدكتور عليمات المتقدمة هذه أن صاحبها لم يشغل نفسه في جدل طويل لن يؤدي به إلى شيء، وإنما مضى بجرأة يثقف نفسه بما وصلت إليه العقلية النقدية الجديدة من إبداعات، ثم عاد بعد أن تمثل ما تجاوبت معه ذاته اليقظة، ورؤيته الصافية التي التقطت ما وافقها، وتجاوزت عما دون ذلك، يقرأ ويحلل ويربط بين السابق واللاحق، ويقلب الكلام ظاهره وباطنه، حتى جاء بهذه الدراسة الرصينة والممتعة بقديمها الشعري وجديدها النقدي كما تجلى ذلك في عنوانها أولاً والمعالجات الذكية والمثيرة بل المدهشة ثانياً.

فالدكتور عليمات أراد أن يستفيد من طروحات "النقد الثقافي" الذي يُعنى بالقواعد الأساسية لحراك أي مجتمع، ولمنافذ التغييرات الفكرية والسياسية والثقافية التي تحول بعض الثوابت والموجودات الطبيعية، والأشياء الثابتة فتزحزحها وتوجهها نحو الأفق الخاص بذلك المحرك وهذا المغير. ومادام الإبداع الشعري واحداً من هذه المحركات والمغيرات الفاعلة، فإن ما يمتاز به خطاب هذا "النقد الثقافي" المنفتح على كل الأنشطة الإبداعية في المجتمع، يسعفه تماماً للوصول إلى غاياته وإنجازها بطرق إيجابية ووسائل فريدة يتفوق فيها على كثير بل ربما على كل المحركات الأخرى السالبة في المجتمع ذاته، ويمتاز بها عن نوازع التحريك لأي مجتمع آخر.

لعل هذا أعطى الدكتور عليمات فرصة ثمينة لاستيعاب المفهوم الأساسي للنقد الثقافي وإجرائه بامتياز على الشعر الجاهلي مركزاً فيه على صراع الأضداد في المفارقة العجيبة التي جمعت بين الصدام والتآلف فيما بين هذه الأضداد داخل النص الشعري. ومن أسباب نجاحه في هذا أنه تخلص من عقدة "القبحيات" التي عدها بعض من طبق مفهوم النقد الثقافي على شعرنا العربي القديم ميزة هذا الشعر فحمله لذلك كل إخفاقات التاريخ العربي، أما هو فنظر بعين الجمال إلى هذا الشعر واستخرج من بعضه قيماً سامية، ومآثر عظيمة، وصياغات لغوية حيوية التفاعل وإيحائية الدلالة وبعيدة العمق. كل ذلك كان خلاصة جهد الإنسان في صراعه مع الزمان والمكان والإنسان؛ كما تراءت للشعراء الجاهليين في عفوية كشفهم عن ذلك الصراع في بيئتهم القاسية التي شهدت صراعات مريرة فرضتها أحوال أوقفت الإنسان على شفا هاوية سحيقة، فإما

أن يكسب قوته ومجده بحد السيف فيحيا، وإما أن يستكين فيهوي بـه الـردى ذلـيلاً غير مأسوف عليه.

إن الأضداد المتصادمة، والأنداد المتصارعة، والاستعارات المتنـافرة قـد أصبحت لغة تحـاكي حركيـة تلـك العلاقـات المتشابكة في الشـعر الجـاهلي، وأصـبح الـدكتور عليمات يحمل عبء رصد ذلك كله وكشف أبعاده. وهكذا فعل حين تصدى للغة ذلـك الصراع من خلال ما نذر نفسه لـه هو: "جماليات التحليل الثقافي للشعر الجـاهلي؛ إذ راح يبحث في فاعلية الأنساق الثقافيـة ومـا تشـير إليـه تشـكلاتها المتغـايرة علـى حـد التآلف والتنافر لتنتج رؤى شعرية تخترق العادي والمألوف فتلامس الأسطوري والمثـالي في عالم الإنسان. وبذلك اجتمع لديه معين لا ينفد مـن المعـانى الكـبرى الغـائرة خلـف أشياء الأرض والسماء مكاناً، والتاريخ القديم والجديد زماناً.

لقد أوقفنا الدكتور عليمات، في دراسته الجـادة والمضـنية علـى لغـز كـبير مـؤداه سؤال حائر : كيف لأولئك الشعراء في طفولـة الشـعر العربـي أن يقتحمـوا أفـق الكـون والعالم والإنسان ليقعوا من ورائه على دفائن من المعاني التي لامست الهـم الإنسـاني، والطموح الإنسـاني، والفعـل الإنسـاني، ولامسـت كـذلك جـوهر العلاقـات اللغويـة في تجلياتها الإبداعية اللامحدودة، وغاياتها الرؤيوية اللامتناهية.

أبارك للدكتور يوسف عليمات هذا الجهد المميز والمثمر، وأتمنى له رحلة ممتدة مع البحث العلمي ناجحة ومفيدة؛ نجاح هذا الكتاب المثير وفائدته الأكيدة إن شاء الله تعالى.

المقدمـــة

تقدم هذه الدراسة تصوراً جديداً للنص الشعري الجاهلي انطلاقاً من طروحات جماليات التحليل الثقافي The Poetics of Cultural Analysis، الذي يولي الأنساق المتمركزة في البنى النصية أهمية كبيرة للكشف عن تشكلات هذه الأنساق ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات.

وبما إن القصيدة الجاهلية تحوي في بنيتها العميقة مضمرات نسقية متعلقة بنظرة الشاعر الجاهلي للوجود الإنساني بكلية أضداده، فإن تأويل هذه الأنساق المضمرة من حيث هي مكونات ثقافية للمجتمع الجاهلي تحتاج إلى تأويل ثقافي عميق يبيّن طبيعة الموضوعات التي يمكن أن تنتجها هذه الأنساق.

إن قراءة عوالم الضد في النص الشعري الجاهلي تستأهل كفاءة معرفية قادرة على تفتيق الكمائن الثقافية والأبعاد المعرفية داخل هذه العوالم، لأن حدث التآلف الناجم عن تضارب هذه الأضداد وتصادمها يكشف في النهاية صورة الوعي الإنساني لجوهر الصراع في الحياة، كما يصور في الوقت نفسه تفاعلات الشاعر الجاهلي مع حيثيات هذا الصراع عبر ثقافة الخلق الخيالي الممكن.

ويحرو بالدارس أن يشير في هذه التقدمة إلى أن تأويل الأنساق الضدية في الشعر الجاهلي يسمح بفتح دلالات لا متناهية داخل النسق نفسه، تماماً كما هو الأمر في

الدائرة التأويلية Hermeneutics Circle، وهذا يعني أن دراسة الأنساق المتضادة في بنية النص تضع المتلقي أمام فكرة النسق المتعدد Polysystem، وبناءً على ذلك فإن النص الشعري الجاهلي يمثل ظاهرة نسقية متسمة بالحركية والانفتاح، فيصبح نقد النص، والحال هذه، نقداً للأنساق المرتبة شفرياً في بنيته العميقة.

إن استبطان القصيدة الجاهلية لهذه الأنساق على تعددها وغموضها يمنح القصيدة الجاهلية خصوصية التعدد القرائي وميزة التأويل الثقافي. ولاشك في أن تأويل الأنساق المتوارية في فجوات النص الشعري الجاهلي يسهم، والحال هذه، في فهم الأبعاد المعرفية والحقائق الأثنوغرافية للمجتمع الجاهلي. فنحن نعلم أن المجتمع الجاهلي كان محكوماً بأعراف وتقاليد هي بمثابة المكونات الثقافية لنسيجه الكلي.

وانطلاقاً من المقولة التي تركز على قيمة النسق وفاعليته داخل النص، فإن هذه الدراسة ستقوم بقراءة المحمولات الثقافية للنسق في القصيدة الجاهلية في إطار شعرية الضد، فتنتظم الدراسة في بابين موزعين على تمهيد وفصول ثلاثة لكل باب.

أما التمهيد، ففيه يبرز الباحث جدوى تأويل الأنساق الثقافية في القصيدة الجاهلية في ضوء جماليات التحليل الثقافي كما جاءت عند ستيفن غرينبلات وعند غيره من النقاد الغربيين من مثل ميشيل فوكو، ولوي مونتروس، الذين قدموا دارسات جادة وعميقة في هذا الموضوع. وقد قدم الدارس في التمهيد رؤية يحسبها جديدة ومغايرة في الآن نفسه فيما يتعلق بقراءة الأنساق في النصوص الشعرية، وهذه الرؤية تتمثل في إمكانية إضمار النص للقبحيات والجماليات، ولكن استبعاد بعض الدارسين

للقيمة الجمالية في النص واتخاذها مجرد حيلة شكلية لإضمار القبيح والسالب في النص لا يمكن أن تستقيم. فالنص يتضمن أنساقاً ناجزة للمعاني ومولدة للموضوعات، لذا فإن تضاد هذه الأنساق، جمالياً وقبحياً، هو الذي يحفز المتلقي على اكتشاف الأبعاد الوظيفية لهذه الأنساق.

وإذا كانت الشعرية تتوجه في موضوعها نحو البنيات الكبرى المشكلة للخطاب الأدبي، فإن الشعرية تحرص في الوقت نفسه على مساءلة هذا الخطاب قصد الكشف عن مميزاته وتحققاتها الممكنة.

وانسجاماً مع هذا الطرح، فإن تموقع الأنساق الثقافية في إطار الشعرية يكوّن وظيفة قيمية لاكتشاف الجمالي واللاجمالي في فراغات النص من قبل المؤوّل.

وأما الباب الأول، فهو بعنوان مركزية النسق الضدي في الموضوع الشعري. وفي هذا الباب سيحاول الباحث قراءة المركزية الضدية في ضوء الموضوعات الشعرية التالية : صراع الإنسان مع الإنسان، وصراع الإنسان مع المكان، وصراع الإنسان مع الزمان.

وسيبين الباحث من خلال قراءته لهذه الموضوعات أن النص الشعري الجاهلي يشكل حادثة ثقافية تتجلى فيها مظاهر الصراع والتحدي، حيث تصوّر القصيدة الجاهلية آمال الشاعر الجاهلي وإحباطاته عن طريق ثقافة التجربة في الصراع مع الغامض واللاممكن في الحياة.

والأمر اللافت للنظر في هذه الموضوعات، أن الشاعر الجاهلي يستحضر عالم الأضداد التي يرصدها في مجتمعه، لكي يعيد تشكيلها بفعل طاقة اللغة، ولكي يولّد منها أنساقاً متحولة قادرة على استيعاب تصوراته حول إشكاليات الكون والوجود.

فالشاعر الجاهلي ينقل للمتلقي مثلاً، ضروباً مختلفة من الصراع، كالصراع مع العاذلة والعدو والمجتمع، أو كصراعه مع مفردات الطلل والشيب والليل...إلخ بوصفها أنساقاً ثقافية حاول من خلالها أن يقدّم تساؤلات حول مسألة مازالت تشغل الفكر الإنساني حتى يوم الناس هذا حول جدلية الحياة والموت. وهو في كل هذا وذاك يسعى إلى تأكيد الدور الكبير الذي يقع على عاتق الإنسان في المحافظة على جمال الحياة وألقها. ولا يتأتى هذا التشكيل الجمالي للحياة على تناقضاتها، في رؤية الشاعر الجاهلي، إلاّ بفعل الثقافة التي تعلي من شأن الذات الإنسانية بتقديم الجهد الإنساني قرباناً لبعث الحياة من الموت.

لذا يمكننا القول : إن الشاعر الجاهلي يتخذ من هذه الموضوعات مفاتيح نسقية قادرة على إثارة الجدلي والمشكل، ليثبت مركزيته في الحياة، ومهارته في ابتداع الأنساق المخاتلة التي تجسد ثقافة الحلم بالإفلات من هيمنة الأنساق الزمكانية السالبة.

ويناقش الباب الثاني بالدراسة والتحليل مركزية الضد في البناء الفني من خلال فصوله التالية : الثنائيات الضدية، والمفارقات الشعرية، والصورة التنافرية. وقد أشارت الدراسة، نظرياً وإجرائياً، إلى الفاعليات الممكنة لهذه الموضوعات في الإبانة عن فلسفة الشاعر الجاهلي وما يعتمل في جوانيته من أحلامٍ وانكسارات، وما يهجس به خاطره من تأملات نافذة إزاء جدليات الحياة.

ويقدم الباحث في الفصل الأول من هذا الباب تعريفاً نظرياً لمفهوم الثنائيات الضدية كما وردت في البنيوية، ومن ثم سيكشف الباحث عن فاعلية الثنائيات الضدية في بناء النص الشعري من خلال توالد الأنساق وتناميها. وتكشف قراءة الباحث للثنائيات الضدية قدرة الشاعر الجاهلي على تقديم رؤيته للموضوعات التي يواجهها في حياته عن طريق استثارته لجدليات متعددة تندرج في إطار جدلية كبرى هي جدلية الحياة/الموت.

أما المفارقات الشعرية، ففيها يستعرض الباحث مفهوم المفارقة في النقد الحديث كما جاءت عند النقاد العرب والغربيين، ومن خلال إشارات النقاد العرب القدماء لما يرادفها من مصطلحات بلاغية قديمة. وسيتضمن الجانب الإجرائي في هذا الفصل اختيار نماذج شعرية جاهلية متنوعة، تسعفنا في إدراك التجليات المفارقية عند الشاعر الجاهلي في صورتين : صورة الإنسان البطل الذي يصنع المفارقة ليؤكد تميزه الفردي

بفعل اللغة والرمز، وصورة الإنسان الضحية الذي يصبح أسيراً لأنساق المجتمع الثقافية وأحداث الزمن السالبة.

لقد تمكن الشاعر الجاهلي بما يملكه من طاقة خلاقة للغة والمعاني من جذب المتنافر لابتداع التآلف الرؤيوي، وصهر الأضداد لتشكيل الرؤية الواضحة للغامض والمعقد، وبناء الأنساق المفارقة لتحقيق الفهم والانسجام، وللوقوف على مفارقات الحياة وفهمها.

وانسجاماً مع ما تطرحه فصول هذا الباب، فإنه يمكننا أن ننظر إلى القصيدة الجاهلية ليس بوصفها حقيقة لغوية وحسب، وإنما بوصفها تجربة ثقافية جمالية يبدو فيها الشاعر صانعاً للأنساق.

وأما الفصل الثالث من هذا الباب، فيتضمن حديثاً عن مفهوم الصورة التنافرية تنظيراً، ومن ثم الصور التنافرية وإشارياتها، كما يتضمن ولوجاً إلى عالم النص الشعري لاستكناه مضمراته النسقية.

وعلى الرغم من أن مفهوم الصورة التنافرية يبدو تقنية فاعلة في النص الشعري الحديث، أكثر منها في النص الشعري الجاهلي، فإن الباحث ألفى الصور التنافرية، على قلتها، في القصيدة الجاهلية تشكل معنى كلياً ممتداً يشمل فضاءات النص بحيث تجعل من المتنافر تماثلاً دالاً على وعي ثقافي للشاعر تجاه موضوعات الحياة التي يطرحها نصياً.

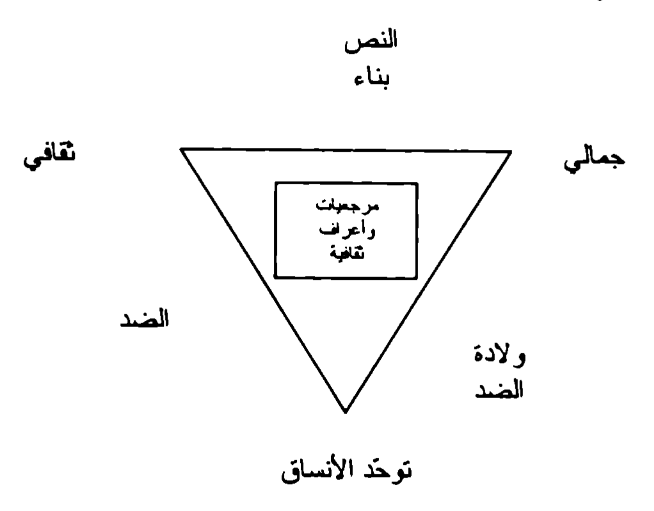
فهذه الأنساق المولدة تمتلك، كما بدت في القراءة، علاقات متعـددة وممتـدة مـع العالم الذي تصوره توافقاً وتضاداً عبر نظام نسـقي خـاص، ممـا يجعـل هـذه الأنسـاق تشغل وظائف جمالية لا حصر لها تثير توقعات المتلقي وتحفزه على تأويلها.

إن هذه الدراسة تتغيا تقديم تصور مشـروع علـى صـعيد القـراءة تخالـه جديـداً، على الرغم من كثرة الدراسات النقدية التي رادت حمى القصـيدة الجاهليـة. فالباحـث يسعى من خلال هذا التصور إلى تأكيد القيمة الوظيفية التي تؤديها الأنساق الثقافيـة في بنية النص الشعري الجاهلي، إذ إن بنية القصيدة الجاهلية تبـدو بنيـة متحركـة غـير ثابتة، وقادرة على التشكل وصنع التحولات مما يجعـل أنسـاقها المضـمرة ذات صفـة ديناميـة وأبعـاد دلالية.

إن مقولتنا بهيمنة الأنساق الثقافية في بنية القصيدة الجاهليـة، تـنم علـى وعـي حضـاري وفكـر إنسـاني خـلاّق عنـد الشـاعر الجـاهلي الـذي تمكـن بأدواتـه المعرفيـة والثقافية من تشكيل النموذج الإبداعي الأعلى المتمثل في شكل القصيدة، والمتضمن لكل أبعاد الصراع الإنساني والحضاري.

ويسـتنتج الباحـث بعـد تحليلـه للأنسـاق الثقافيـة في بعـض النمـاذج الشـعرية الجاهلية، أن النسق المضمر في النص الشعري لا يتخذ دلالة أحادية المعنـى وحسـب،

لكنه يبدو حاملاً للأنساق اللامتناهية دلالياً، مما يجعل النص الشعري بنية افتراضية نسقية وسيرورة نفسية واجتماعية وثقافية.



فهذه الدراسة، كما بدا في تنظيرها وإجرائها، تركز على الوظيفة النفعيّة للبلاغي والجمالي في النصوص الشعرية في الوقت الذي تنظر فيه جلّ الدراسات الثقافية لهذه البلاغات أو الجماليات، على أنها حيل خادعة يجب أن يتخلّى النقد الثقافي عن دراستها ويعلن موتها وموت النقد الأدبي الذي يتوسل بها.

وقد جاءت مناقشتي لبعض ما أورده الغذامي في كتاب النقد الثقافي واضحة في هذا المجال. فلا يمكن لمؤلف القصيدة أن يهمل القيمة الجمالية من حيث هي هدف أساس لتحقيق شعرية الشعر.

وانطلاقاً من هذه المسلمة التي أكدتها دراسة الباحث، فإنه يمكن للبلاغي أو الجمالي أن يتحوّل من صفة القبحي أو العيبي إلى صفة النقدي أو نقد الجمالي، وسأتخذ من نص الصعلكة شاهداً على ما كنت قد ذهبت إليه في هذه الدراسة.

فنص الصعلكة يتوزع مثلاً بين نسق ظاهر يثير إعجاب المتلقي ببطولة الصعلوك ومغامراته، وكذلك أساليبه في صنع أنساقه المتعالية، وبين نسق مضمر يجب التوقف مليّاً عند محمولاته وإشاراته، حيث نجد الصورة الإيجابية التي تشكلت للصعلوك على مستوى النسق السطحي تتحوّل إلى صورة سلبيّة في النسق المضمر.

فإحدى التأويلات المتوقعة للنسق المضمر تشير إلى أن هذا الصعلوك ما هو إلا إنسان مجرم خارج عن النظام ويستحق العقاب. كما يمكن لهذا النسق المضمر أيضاً أن يوجه نقداً لاذعاً لنظام القبيلة التي لا تهتم بحقوق الإنسان، والتي تعكس صورة التمايز الطبقي بين أفراد النظام، مما يؤدي إلى الفرد الواعي المثقف الذي يثور ضد النظام الظالم، ويتبنّى مسؤولية المطالبة بحقوق الإنسان.

فالنص الصعلوكي يقدم، كما نرى، نقداً يستعين بالجمالي لإظهار المسكوت عنه في الخطاب، ولولا وجود هذا المكوّن الجمالي في بنية النصّ لما تمكّن الشاعر من بناء الأنساق الثقافية وإضمارها.

وأخيراً، فإن الدراس يدرك صعوبة المنهج الذي يتخذه سبيلاً في قراءة النص الشعري الجاهلي وما ستثيره طروحات هذا المنهج من تساؤلات قد تأتلف أو تختلف

ـعه، ولكنه على الرغم من كل هذا فإنه يعي جيداً وقوفه أمام الحقيقة الساطعة، وهي ن للنقد مواقد لابد من أن تحترق فيها الأصابع.

وقمين بالذكر هنا أن أسجل لأستاذي الفاضل د.عبدالقادر الرباعي جزيل الشكر عظيم التقدير لما أبداه من توجيهات علمية سديدة أفاد منها الباحث مثلما أفادت نها دراسته، فكان لتشجيعه الدائم ولدراساته النصية الجادة والعميقة أثرٌ كبير في ـفز الباحث على اختراق عتبات النص الشعري وفتح محجات جديدة فيه. أمّا قدمته التي تتصدر الكتاب، فإني، مهما قلت أو وصفت، لا أستطيع التعبير عن بلغ سعادتي بها، فهي بحق عقد فريد يطوق عنقي، ما حييت، في رحلة البحث التحصيل المعرفي، ويد جديدة تنضاف إلى سابقات لا تكفر.

د. يوسف محمود عليمات

المفرق في ١ مارس ٢٠٠٤

التمهيـــــد

١ـ التاريخانية الجديدة/التحليل الثقافي (ذاكرة المصطلح) :

هـذه دراسـة في جماليـات التحليـل الثقافــي The Poetics of Cultural Analysis للخطاب الشعري الجاهلي. وهي بمعنى آخـر دراسـة تفيـد مـن معطيـات الفكـر النقـدي مـا بعـد الحـداثي، ولا سـيّما مـا يسـمى بــ "الجماليـات الثقافيـة" Cultural Poetics أو التاريخانيـة الجديـدة* The new Historicism كمـا وردت عنـد ستيفــن غـرينبلات Stephen Jay Greenblatt (١٩٤٣-).

فقد اخترع غرينبلات هذا المصطلح في بداية الثمانينات ليبين من خلاله الإجراءات القرائية التي طوّرها مع مجموعة من زملائه الذين ينتمون إلى هذه المدرسـة مثـل : لـوي مـونتروز Liouis Montrose وريتشارد هيلغرسن Richard Helgerson، لتأويل المظاهر التي كانت قد تشـكلت من خلال البحث حول كتاب عصر النهضة(١).

وقد أشار غرينبلات إلى أن "التحليل الثقافي في ضوء علاقتـه بالسـياقات الاجتماعيـة يفهـم ضمناً على شكل خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الذي يمكننا بدوره من رصد بعض الـدلالات التصـويرية لهـذه الخارطـة"(٢). يقـول غـرينبلات : ' التاريخانيـة الجديـدة' تمامـاً

---

* التاريخانية الجديدة أو التحليل الثقافي New Historicism- Cultural Analysis من أبرز الاتجاهات النقدية في مرحلة ما بعد البنيوية، إذ أخذ هذا الاتجاه في التنامي مع مطلع الثمانينات. ومن أبرز أعلامــه ســتيفن غرينبلات Stephen Grenblatt أستاذ جامعة كاليفورنيا-بيركلي، والذي عرف بدراساته التاريخانية الجــادّة حول أدبيات عصر النهضــــــة Renaissance Literary من خلال ما أسماه بــ "شعرية الثقافــــــــة"، Cultural Poetics.

انظر حول بدايات هذا الاتجاه ومساراته في النقد الغربي :

John BranniGan, Power and its Representations : Anew Historicist Reading of Richar Jefferies "Snowed up" in Literary Theories, P. 171

وكذلك ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢، ص ٨٠ وما بعد. وأيضاً : دراسة عبدالقادر الرباعي : ثقافة النقد ونقد الثقافة -قراءة في تحولات النقد الثقافي- بحث مقدم إلى المؤتمر الدولي الثالث للنقد الأدبي - جامعة عين شمس، ٢٠٠٣.

(١) Stephen Green blatt, `Invisible Bullets : Renaissance Authority and its subversion in Literary Criticism, literary and Cultural Studies, by Robert con Davis and Roland Schleifer, Longman, NewYork, 1998. P. 502.

(٢) Greenblatt, `Resonance and Wonder`, literary Theory, Edited by Peter collier and Helg Geyer-RYan, Cornell University press, I thaca, NewYork, 1990, P.81.

كالإمبراطورية الرومانية العظيمة، تناقض باستمرار اسمها القائم بذاته. ويقدم معجم التراث الأمريكي معاني ثلاثة لمصطلح 'التاريخانية':

١- الاعتقاد بأن الممارسات تكون بالعمل في إطار التاريخ حيث يتمكن المرء من العمل قليلاً بغية التغيير.

٢- النظرية التي تقول بأنه يجب على الناقد التاريخي أن يتجنّب كلّ الأحكام القيمية في دراسته للفترات الزمنية الماضية أو الثقافات السالفة.

٣- تبجيل الماضي أو تبجيل العرف.

بيد أنّ معظم الكتابات الموصوفة بالتاريخانية، ومنها أعمالي بالتأكيد، تنصّب نفسها بعزم ضدّ كلّ هذه الافتراضات' (Resonance and Wonder, P. 74).

فالتاريخانية الجديدة، كما يفهمها غرينبلات، "لا تفترض الممارسات التاريخانية بوصفها راسخة ومتصلبة، ولكنها تتجه لكي تكشف المحدّدات والتقييدات التي تظهر بعيد التدخل الفردي بالقوة: الأحداث التي تتجلّى كي تكون منفردة تُفضحُ كونها مزدوجة؛ والسلطة المفردة بوضوح للعبقرية الخاصة التي تُنتج لتكون حتمية في الإطار الجمعي، والطاقة الاجتماعية؛ والإيماء للمعارضة التي ربّما تكون عنصراً في ممارسة شرعية أكبر؛ في حين أن هناك محاولة لترسيخ نظام الأشياء ربّما تُنتج لكي تدمرها. وربّما تتغيّر الستارات السياسية، وفي بعض الأحيان وعلى نحو مفاجئ: لا يكون هنالك كفلاء، ولا شيء مطلق، أو عهود رسمية يمكن أن تبدو متقدمة في وضع واحد للأحداث الطارئة التي لا تأتي لتبدو رجعية في كلّ شيء (Resonance and Wonder, P. 75). وتأسيساً على تصور غرينبلات للتاريخانية الجديدة فإننا نجد النقاد التاريخانيين "يهتمون ببعض التعبيرات الثقافية مثل اتهامات العرافة، واليدويات الطبية، أو الملابس ليس بوصفها أدوات نيئة ولكن بوصفها 'مطهوة' — الرمزي المعقد، والمفاصل الماديّة للخيالي والبنى الإيديولوجية للمجتمع التي تنتجها جميعاً (Resonance and Wonder, P. 79). كما تحدث فوكو Foucault عن مفهوم السلطة الثقافية بقوله: "إن هذه السلطة ليست مجرد تشكيل للعلاقات الاجتماعية من خلال عملية ديناميكية داخل المنتج الثقافي، ولكنها أساس منطقي شمولي في عملية

التصوير الجمالي لأشكال هذه السلطة في الخطاب الثقافي، والتي لا تظهر إلاّ بالاستقراء"[١]. وأما لوي مونتروز فقد عرّف التاريخانية الجديدة في كتابه سياسة الثقافة وجمالياتها بقوله : إنها استبدال للنصّ التعاقبي، واستقلال لتاريخية النصّ التزامني في النظام الثقافي"[٢]. وتجدر الإشارة إلى أنّ النقاد التاريخاينين "يهتمون بفحص العلاقة بين الكتابة والمجتمع، وهو ما نعته ريتشارد ويلسون Richard Wilson بـ "نصنصة التاريخ"، كما اختص هؤلاء النقاد بدراسة أدب عصر عصر النهضة وأدب العصرين الفيكتوري والإليزبيثي، وركزوا بشكل واضح أيضاً على دراسة الدراما الشكسبيرية وقوانين الشغب Riot Acts، ومن أشهر الدراسات في نصيات القرن التاسع عشر وفق منظور التاريخانية الجديدة:

د.آ. ميللر D.A.Miller، وكاترين غولفر Catharine Gallapher، وهيلاري سكور Hillary Schor، وكلهم من الولايات المتحدة"[٣].

فالعهد الفيكتوري، مثلاً، أصبح مجالاً للتنافس والصراع بين الطبقة الأرستقراطية المعروفة بملكية الأرض، والطبقة البرجوازية التجارية المتطورة. وقد صوّر ألفرد تينيسون AlfredTennyson المدّ الرئيس للقرن التاسع عشر في قصيدته "في اليوبيل الفضي للملكة فيكتوريا[٤] 1887.

يقول تينيسون :

- خمسون عاماً من التجارة الحرة الدائمة !
- خمسون عاماً من العلم النيّر دائماً !
- خمسون عاماً من الحكم الإمبراطوري الممتد أبداً !

فهذه الأسطر الشعرية تتضمن في شكلها الظاهر مدحاً وإطراءً للإنجازات العظيمة التي تحققت في عهد الملكة فيكتوريا، ولكن علامة التعجب هنا تتحول إلى دلالة سيميائية ناقدة وكاشفة عندما تضعنا أمام ذلك البعد الدلالي السالب للمضمرات النسقية في إطار النموذج

---

(١) Robert con Davis and Roland Schleifer, Criticism and Culture, The Role of Critique in Modern Literary Theory, Longman Group, 1991, P.210.

(٢) Antony Easthope, Literary into Cultural Studies, London and NewYork, 1991, P.121

(٣) John BranniGan, Anew Historicist of "Snowed up", P. 161.

(٤) Ibid, P. 162.

المدحي، حيث توظف المفردات الإيجابية والجمالية : التجارة الحرة / العلم النيّر، من قبل السلطة لضمان ديمومة ممارساتها القمعية على الجماهير، ومن ثمّ تحقيق صورة السلطة الدائمة والممتدة.

ولذلك، فإن رؤية تينيسون للعهد الفيكتوري هي واحدة فيما يخص التغير الاجتماعي والسياسي الضخم، حيث تمضي الدولة من خلاله في توسيع نفوذها وإطلاق أحكامها[١].

وعندما نقرأ العلاقات المضمرة في بعض مسرحيات شكسبير التي بدأت تتخذ أشكالاً جديدة، فإننا نجدها تشكل مظاهر لوجود المقاومة القوية، ولوجود أماكن ولادة الطبقات الاجتماعية وسلطة الرهبان، وهي صور لوجود التمايز الثقافي والسياسي والقومي[٢].

فالتحليل الثقافي، إذن، يركز بشكل واضح على التمايز الثقافي بين الطبقات الاجتماعية، وهذا يعني بصورة مباشرة أنّه تحليل لطرائق إنتاج الخطاب وآليات تشكله من قبل السلطة التي تسيّر كل التجارب الإنسانية في الوقت الذي تتوق فيه هذه السلطة إلى فكرة الهيمنة على حدّ تعبير فوكو M.Foucault.

إن حالة الصراع بين الطبقات الاجتماعية في المجتمعات الغربية تسهم وفق منظور التحليل الثقافي في ولادة عديد من المفاهيم ذات المرجعيات والأشكال السلطوية، كالصراع بين المركزي والهامشي، والفحولي والأنثوي، والأنا والآخر، ومفهوم خطاب السلطة، وآليات القمع السلطوي، وإضمار الأنساق الثقافية ..الخ.

ويحاول المحلّل الثقافي أو الناقد المختلف Dissident Critic إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، وهذا الأمر لا يتحصل للناقد المختلف إلاّ بفعل القراءة الفاحصة Critique التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالاتها النامية في إطار فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة.

ويبدو مفهوم الخطاب في التحليل الثقافي مرتبطاً إلى حد بعيد بمفهوم السلطة...، حيث تحدد الخطابات المختلفة الروافد الممتازة للغة الرسمية، وهذا يجعلنا نسلّم بأهمية الانسجام العلمي في الدراسات الثقافية، فالعلم يتطلب أن تعرف العالم أو أن تنظمه بأسلوب

---

(١) John BranniGan, P. 163.

(٢) Ibid, 158.

لائق، أو أن تتقبله بوصفه فرداً عالماً يجب أن يتكلم، أو أن يكتب ويمثل بأسلوب علمي، وذلك لا يكون إلاّ ضمن نطاق الخطاب العلمي نفسه(١).

ويشير فوكو إلى كيفية بناء الذات التي يمكن تحديدها من خلال ضدها أو ما يسمى بـ "الآخر"، ويؤكد أن سلامة العقل تحدّد عبر العمل المؤسساتي ومن خلال تعريف الحماقة، مثلما أن الحرية تؤسس بحضور النقيض/السجن.

ويعتقد كلفن أفرست Kelven Everest أنّ التاريخانية الجديدة تبصّر كيف أن النظام المهيمن الذي يوظف القضايا الثنائية هو واحد من أعظم الإسهامات الأساسية في النظرية الأدبية والنقدية(٢).

أمّا النصّ بالنسبة للناقد التاريخاني فيعدّ مستودعاً للفنتازيات، فهو كما يقول مونتروز "يخلق الثقافة من حيث يمكن أن تخلق، ويشكل الفنتازيات من حيث يمكن أن تتشكل، ويولّد تلك من حيث يمكن أن تولّد".

ويركز مقال مونتروز على كيف أن الثقافة الإليزابيثية توظف التضادات المولدة بغية الوضوح شريطة أن تعيد تعزيز معايير الهيمنة للسلطة الإليزابيثية. والبعد المهم في ذلك أنه يضيف إلى المقال ليؤكدّ أنّ البنية الجدلية لا تظهر تماماً ضمن نص واحد فحسب، ولكنها تنتشر عبر المدى الكلي للنصوص وتقص بعضها بعضاً جدلياً(٣).

واقتباساً من أعمال فوكو، تفترض كاترين بلسي Catherine Belsey الأسئلة التالية التي يجب أن تتضمن أي تحليل للنصوص بالنسبة للناقد التاريخاني :

- ما الصيغ التي كتبت بها هذه النصوص وما هي ظروفها؟
- من أين جاءت، ومن يفحصها، ولمصلحة من؟
- ما الافتراضات الموضوعية الممكنة التي كتبت فيها؟
- ما المعاني والمناقشات المتعلقة بالمعنى التي يمكن أن تعرضها؟

ولإيجاد إجابات عن هذه الأسئلة تكتب بلسي "هو أن نجعل الحاضر موصولاً، وأن نمركز الحاضر في التاريخ، ونجعله قيد الصيغ". فالتأثير يكون راديكالياً لكي نغيّر الطريقة التي نفكر فيها حول العلاقة بين طبيعة الأدب، التاريخ، والسياسة(٤).

---

(١) John BranniGan, P. 159.

(٢) Ibid, P.167-168.

(٣) Ibid, P.169.

(٤) John BranniGan, P.175.

وقد بدا واضحاً من خلال المقالات والكتب التي ألفت حول دراما عصر النهضة أنّ التطبيقات النقدية المعروفة كالتاريخانية الجديدة أضحت هي السائدة، ولكنه لم يكن واضحاً فيما إذا كانت هذه قد أسست حركة أدبية أو فيما إذا كان هناك شيء ما كالممارسات النقدية المتفق عليها بالنسبة للناقد التاريخاني[١].

أمّا كارولين بورتر C.Porter فقد أشارت في دراسة عنوانها "هل نكون تاريخانيين الآن؟" إلى أن التاريخانية الجديدة تتصور الطيف التاريخي كخصلة لا نهائية من القماش المطرز على شكل نموذج جمالي معقد بوساطة قوة الخيط والإبرة.

ولأن التاريخ، كما تقول بورتر، يؤكد لنا أن عملية أرخنة النصوص والظواهر هي بدقة تكون مراوغة، فقد اجترح غرينبلات مصطلحة الجديد شعرية السلطة الثقافية أو الشعريات الثقافية[٢].

وأما فيما يتعلق بالفارق بين تطبيقات التاريخانية الجديدة وتطبيقات الشعريات الثقافية التي تحوّل إليها غرينبلات، فإنه ضئيل يكمن في أنّ الشعريات الثقافية هي أكثر صلابة، حيث تشكل الثقافة نظاماً سحرياً من الإشارات التي تكون تامة في ذاتها، وأن أي معتقد للواقع أو التاريخ يمثل أثراً لهذا النظام الإشاري ويحدّد كلية بوساطة التمثيلات والمجازات[٣].

على أية حال، فإنّ التاريخانية الجديدة أو الشعريات الثقافية توضعان في إطار التحليل الذي يقرأ مصطلحات مثل "النص"، و "السياق"، و "الأدب" و "التاريخ"، بوصفها ضدّاً كليّاً مميّزاً ...، وكلاهما تعارضان التواريخ التي تكون مجردة من نسبها الاجتماعي[٤].

٢-شعرية الأنساق الضدية في القصيدة الجاهلية:

٢-١ وانطلاقاً من طروحات التاريخانية الجديدة أو جماليات التحليل الثقافي، فإن هذه الدراسة تتغيا قراءة النص الشعري الجاهلي، ومن ثمّ تأويل شيفراته ومضمراته النسقيّة

---

(١) Ibid, 171.

(٢) Ibid, 170-171.

(٣) Ibid, 171.

(٤) John BranniGan, P. 172.

بوصفه واقعة جمالية ثقافية يتعانق فيها الواقعي مع المتخيَّل وتندغم فيها الذات الإنسانية مع واقعها الاجتماعي وتجربتها الثقافية.

لقد واجه الشاعر الجاهلي قضايا الحياة وإشكالياتها وجدلياتها المتناقضة، فحاول أن يثبت وجوده وكفاءته الثقافية عن طريق اختراق هذا العالم الجدلي، واستكناه غوامضه وتعقيداته، وتشكيلاته الإنسانية والزمانية والمكانية.

إن عالم الشاعر الجاهلي هو في الحقيقة بناء ثقافي متعدّد الأنساق الجدلية، "والثقافة بوصفها آلية مولدة، ليست مجموعة من النصوص في وضع موضوعي أو غير مرتب، وإنما هي ترميز، وتنظيم (نسق الأنساق)، ونمذجة. كما أنها لا تعين إلا من خلال العلاقات أو الدلائل والتدليل، وهي تتعامل، إذن، بوصفها نظام نمذجة ثانوياً، تقع اللغة الطبيعية –النظام الأولي– في مركزه المحوري، وفي محيطه تقع أنظمة ذات طبيعة أنثروبولوجية، وفلسفية، وأخلاقية، وأدبية...الخ، وهي أيضاً أبنية وتعمل في أوضاع ذات دلالة اتصالية"(١).

وقد ذهب فان ديك إلى أن "دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعدّ تتويجاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي–النفسي، وأخيراً السياق الاجتماعي الثقافي، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي، تبدأ بالنص كفعل لغوي، ثم بعملية فهمه، وتأثيره، وأخيراً تفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية"(٢).

وهذه الدراسة لا تنفي القيمة الجمالية وأهميتها في التحليل الثقافي بقدر ما تعززها وتؤكد ضرورتها، على الرغم من أن أصحاب مشروع النقد الثقافي Cultural Criticism يرون أن وظيفة النقد الثقافي تكمن في إبراز القبحيات داخل الأنساق المضمرة في النصوص بدلاً من التركيز على الشيفرات الجمالية.

---

(١) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ١٩٩١، ص ٨٥.

(٢) عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، العدد ٩٣، أغسطس ٢٠٠١، ص ١٣.

فقد تبنى عبدالله الغذامي مشروع النقد الثقافي في الوطن العربي بوصفه آلية جديدة في قراءة النصوص من وجهة نظر النقد الثقافي. وقد اتضحت ملامح هذا المشروع في كتابات الغذامي المختلفة، ولاسيما في كتابه الأخير "النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية"[١].

يقول الغذامي عن النقد الثقافي : "والنقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام. ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معنيٌّ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكلّ تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء"[٢].

ويبدو أن إفادة الغذامي من فنسنت ليتش V.Leitch فيما يتعلق بمصطلح النقد الثقافي واضحة في هذا المجال، فهو يرى أن النقد الثقافي عند ليتش يقوم على ثلاث خصائص هي[٣]:

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل يتضح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطاباً أو ظاهرة.

ب- من سنن هذا النقد أنه يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج- إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا أوفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت.

---

(١) عبدالله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٢.

لقد أعلن الغذامي في إحدى مقولاته موت النقد الأدبي وولادة النقد الثقـافي، اعتقـاداً منه بأن "تركيز القراءات النصوصية على الجمالي الشعري جعلها تغفل عن عيوب الخطاب النسقية حيث مرّ أخطر خطاباتنا الثقافيـة الـذي ننتسـب إليـه، ولم يكـن لنـا علـم سـواه، مرّدون تمعن في أنساقه وعيوبه النسقية ممـا يعـني أننـا لم نـدرس المكـوّن الأوّل لشخصـيتنا الثقافية والسلوكيـة"[١].

والأمر الذي يودّ الباحث أن يشير إليه هنا هو أنه لا يمكن للنقد الأدبـي أن يمـوت، كما لا يمكن للنقد الثقافي أن يؤسس ولادته ومشروعيته على أنقاض النقد الأدبي. فالخطـاب الثقافي لا يتحقق وجوده بانفصامه عن جماليات اللغة والمعنى في النصـوص الشـعرية، وإنمـا يكتسب صفته الثقافية بفعل السياقات الجمالية والقيم الاجتماعية المنصهرة فيـه. وإذا كـان الغذامي يرى أن "الشعر العربي كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المتسـترة بالجماليـات...، "[٢]، فإنـه يقـع في تنـاقض صـريح يقـوده إلى تنـاقض بـيّن بـين النظريـة والتطبيق في كتاب النقد الثقافي.

فالغذامي يركز على الجانب السلبي لمفهوم الجماليـة في الشـعر العربـي، كمـا أوضـح ذلك في الجانب الإجرائي، بيـد أن لغتـه تجعلـه يعـترف مـن حيـث لا يـدري في الجانـب التنظيري بأهمية هذا الجمالي ضمن الخطاب الثقافي.

فهو يقول مثلاً في مواصفات الوظيفة النسقية : "لابدّ أن يكون النص جميلاً ويسـتهلك بوصفه جميلاً، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها"[٣].

وبما إن الجمالية صفة مشروطة لا بل ناجزة في النقد الأدبي، فإن حضـورها في النقـد الثقافي بوصفها حيلة، على حد تعبير الغذامي، يعني الإعلاء من شأن الوظيفـة الجماليـة في بنية الخطاب الثقافي مـن جهـة، والاعـتراف بقـدرة البلاغـي والجمـالي في المراوغـة وتوليـد الأنساق من جهة أخرى.

٢-٢ وتتوسل هذه الدراسة بمنهج التحليل الثقافي لقراءة شعرية الضد في الخطاب الشعري الجاهلي، وتأويل تشكيلات هذه الشعرية في البنية العميقة للخطاب. وبما إن الشعرية تعد

---

(١) النقد الثقافي، ص ٨٩.

(٢) انظر : المرجع السابق، ص ٨٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٧.

تقنية فنية في تصوير الواقع والمحسوس في التجربة الإنسانية، فإنها تسهم بحق في تشكيل بنيات نسقية ذات أبعاد دلالية لا نهائية عبر وظيفة الخيال الشعري* .

ويكتسب الخطاب الشعري شعريته، فنقول : شعرية الخطاب الشعري أو شعرية الشعر من حيث هو بنية ثقافية جمالية، إذ يحاول الشاعر المبدع قراءة العالم بحسه الإنساني المرهف بكلية موجوداته، وبأناسه وأشيائه، وعلاقاته الإيجابية والسالبة؛ ليعيد بناء هذا العالم العجائبي بوصفه كلاً ثقافياً فاعلاً. وهكذا، حسب إليوت T.S.Eliot فإن "الأصالة الشعرية في جزء كبير منها طريقة أصيلة في جمع الأدوات الأكثر تباعداً والأكثر تنوعاً لتصنع منها كلاً جيداً"(١).

وفيما يخص حد الشعرية Poetics، فإنه ليس هنالك حد قار لهذا المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة. فالشعرية أصبحت اليوم شعريات، وقد تحولت نتيجة الاهتمام الكبير بهذا المصطلح إلى مدرسيات شعرية، وشعريات موصوفة؛ فثمة شعرية بنيوية، وشعرية لسانية، وشعرية للمقولات الجمالية، وشعرية تاريخية ...الخ. وهنالك شعريات للنقاد أيضاً، حيث نجد مثلاً شعرية لدستويفسكي، وشعرية لباختين، وشعرية لياكبسون، وشعرية لكوهن، وشعرية لتودوروف....إلخ.

ولاشك في أن انفلات هذا المصطلح من التحديد إلى اللاتحديد يجعله قادراً على استيعاب كل ما يجد من تنظيرات أو إجراءات نقدية، إذا ما أدركنا بطبيعة الحال، فاعلية الشعرية في الخطاب الشعري، وأخذنا بمقولة كوهن :"إنَّ للشعر طبيعة ملكية : فإما أن يكون وحده صاحب السيادة، وإلاَّ يتنازل عنها نهائياً"(٢).

---

* وعن طبيعة الواشجة بين الشعرية والثقافة : ينظر الدراسة الجادة التي أداها حسن البنّا عز الدين وعنوانها : الشعرية والثقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣؛ وينظر كذلك تقدمة عبدالله الغذامي لهاته الدراسة.

(١) تزفيتان تودوروف، تاريخ الأدب، ترجمة : جواد الرامي، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد العاشر، ديسمبر، ١٩٩٩، ص ١٥.

(٢) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠، ص ١٧٤.

فالشعرية نظام مكوّن من شبكة علاقات متداخلة ورامزة داخل النصّ، وتفضي هذه العلاقات المتداخلة في حركاتها وإشاراتها إلى سياقات تحمل طابع النسقية والنظام. ولذلك فإن تحقق العنصر التنظيمي في الشعرية يحيلنا من جهة أخرى إلى علمية الشعرية، كما وصفها كوهن عندما قال : "الشعرية علم موضوعه الشعر"(١).

وأما الشعرية عند تودوروف فهي "ليست مجرد وصف عام عابر لهيكلية النص، وإنما هي أسلوب خاص في بناء اللغة وتشكيلها، وهي لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل"(٢).

يشير تودورف في قوله هذا إلى طاقة التحويل التي يختزنها قانون الشعرية، فالشعرية تكسر لغة النثر من خلال تشكيل أو إعادة تشكيل عجينة اللغة لتصنع لغة الشعر أو لغة المعنى، وهذا المعنى لا يتحصل للمتلقي بمعرفة القوانين العامة التي تمتلكها الشعرية مما يحتم عليه إعداد كفاءة معرفية ثقافية عند مقاربة النصوص.

وينضاف إلى هذا، أن الشعرية بفعل قانونها المنظم تأخذ تشكلات خاصة وأنساقاً مخاتلة في بنية النص، وهذه خصيصة ماثلة في الشعرية حيث تصبح "الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين متزامنين: الانزياح ونفيه، وتكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"(٣).

ويرى ياكبسون أن "موضوع الشعرية يكمن في الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً"(٤). What makes averbal message a work of art?. لأن "الموضوع الأساس للشعرية، حسب ياكبسون، يتمثل في الاختلاف الدقيق للفظة الفنية

---

(١) بنية اللغة الشعرية، ص ٩. وانظر حول الشعرية : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص ١٧٣.

(٣) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٤.

(٤) Jakobson, Linguistics and Poetics, in Modern Ctiticism and Areader Theory Edited by David Lodge, Longman-London and NewYork, 1988, P. 32.

/ الشعرية، في ضوء علاقتها بالفنون الأخرى، وفي علاقتها بأنماط السلوك اللفظي، وبهذا تكون الشعرية مؤهلة لأخذ مكانتها في الدراسات الأدبية"[١].

٢-٣ لقد أشار ياكبسون إلى النموذج الاتصالي في العملية الشعرية، إذ اشتمل هذا النموذج الاتصالي على عناصر ستة يمكن توضيحها كما في الخطاطة التالية[٢]:

السياق Context

الرسالة Message

المرسل Addresser ———— المرسل إليه Addressee

أداة الاتصال Contact

الشفرة Code

وبذلك تصبح وظائف اللغة الشعرية التابعة للنموذج الاتصالي، حسب ياكبسون، محددة كالآتي[٣] :

مرجعية Referential

شعرية Poetic

انفعالية Conative   انتباهية Phatic   إفهامية Emotive

ما وراء لسانية Metaligual

إن نموذج ياكبسون الاتصالي يبرز لنا طاقة اللغة الشعرية وقدرتها على إضمار مرجعيات وأنساق لا حصر لها بحكم وظيفتها. فالمرسل /المؤلف يبني نصه اعتماداً على المفردات والإشارات التي تسمح بها اللغة، ومن ثم صوغ أشياء اللغة على نحو فني خيالي عال، ليصنع النص الذي يغوي بدوره المتلقي ويجعله يتفاعل مع محمولات هذه

---

(١) Ibid; P. 32.

(٢) Roman Jakobson, Linguistics and Poetics, P. 35.

(٣) Ibid, P. 38.

المرجعيات، ومع تلك الأنساق المخاتلة. وبذلك تطمح عملية القراءة، كما يقول تودوروف، إلى "وصف النسق المقروء، فهي توظف الآليات التي أقرّتها الشعرية بطريقة ملائمة قصد توضيح دلالته بشكل يبرز معه النص حقلاً غنياً يصعب استنفاده اعتماداً على مقولات الشعرية"(١).

وتهدف الشعرية، على تعددية وظائفها، إلى إعطاء المعنى المنتج خصوصية ذات ثراء دلالي مفتوح ليتحقق ما يسمى بشعرية المعنى، وشعرية المعنى هنا "لا تتوقف على مفهوم أخلاقي أو عرفي أو عقلي، بل هي تتسع لتستوعب الحركة الذهنية بكل تناقضاتها، وبكل توافقاتها، ذلك أن المعاني تحلق في فضاء شعري له خصوصيته التي تفارق مواصفات الواقع المادي والمعنوي، الخارجي والداخلي، ووسيلتها، في ذلك، الطاقة التخييلية الخلاقة التي تعمل على إنتاج تركيب سطحي مواز لإنتاج الدلالة، ثم يمتد أثرها إلى بناء تشكيل تعبيري مواز للنص الشعري المنطوق...." (٢).

ويرى أبو ديب أنَّ "الشعرية تتجسّد في النصّ من اكتناه العلاقات التي تتنامى بين مكوّنات النص على الأصعدة الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية، وعلى محوري النص المنسقي Paradigmatic والتراصفي Syntagmatic، ومتحركة لا حركة خطية فقط Linear بل حركة شاقولية أيضاً تنبع من محاور التشابك والتقاطع عبر البنية الكلية لتمهّد الطريق في النهاية لدخول عالم "البعد الخفي للنص"(٣).

وشبكة العلاقات المتنامية التي تؤدي إلى خلق الأبعاد الخفية للنص في رأي أبي ديب تنتج حقيقة عن الحركية المراوغة والزئبقية للأنساق النصية، إذ إن تضاد هذه الأنساق يعمل على تنامي مدلولاتها وتفجر طاقاتها. لذا، فقد ذهب بلانشو إلى أن "النتاج الأدبي ينقسم إلى قصدين ولا يمكن أن يعدّ سوى خصومة عميقة بين كيانيين متباينين وحالتين متناقضتين: القرابة والعنف لحركتين متناقضتين لا يمكن أن تنسجما أبداً أو تستقرّا. فالعمل لا يكشف عن تضامن، بل عن صراع دائم بين قياس العمل الذي يصبح ممكناً

---

(١) تودوروف، الشعرية، ترجمة : محمد مساعدي، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثالث عشر، سبتمبر ٢٠٠٠، ص ٧٦.

(٢) محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٦٩.

(٣) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧، ص ص ١٨-١٩.

والزيادة في العمل التي تجنح نحو المستحيل، بين الشكل الذي يفهم به العمل والسمة اللامحدودة التي يحافظ العمل بها على ذاته، بين القرار الذي يجسّم كينونة البداية واللاقرار الذي يجسم كينونة إعادة البداية"[١].

٢-٤ وهذه الدراسة تركز على الضد في الشعر الجاهلي كونه يشكّل مركزية نسقيَّة جديرة بالبحث والدرس. ونحن في قراءتنا النص الشعري الجاهلي يجب علينا التحوّل من القراءة الأفقية المعيارية السياقية إلى تلك القراءة العمودية النسقية المتسائلة. ولاشك في أن حضور النسق المضمر في بنية النص الشعري الجاهلي، يعكس صوراً تتضح بفعل القراءة العميقة لجدليات الصراع بكل أبعاده الإنسانية والزمانية والمكانية موضوعاتياً، من خلال المفارقات الشعرية والصور التنافرية والثنائيات الضدية مما يعزز من مقولة هيمنة النسق.

عرف تالكوت بارسونز النسق بأنه "نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي"[٢]. كما أشار بارسونز في كتابه بنية الفعل الاجتماعي إلى أن "النسق يرتكز على معايير وقيم تشكل مع الفاعلين الآخرين جزءاً من بيئة الفاعلين"[٣].

ويذهب الشكلانيون الروس إلى أن "النسق الأدبي مقابل النسق التاريخي يتميز باستقلالية معينة : لأنها إرث الأشكال والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء

---

(١) وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٢٣.

(٢) إديث كريز ويل، عصر البنيوية، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣، ص ٤١١.

(٣) إيان كريب، النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة : محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٤٤، إبريل/نيسان، ١٩٩٩، ص ٧١.

السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض، وتسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في مسألة الأدبية"[١].

ويمكننا القول، إجمالاً، إن الاهتمام بمفهوم النسق في البنيوية يعود إلى "تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم "الذات" أو "الوعي الفردي"، من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها "الذات" عن المركز وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته"[٢].

وعندما نقول بأن النص الشعري الجاهلي هو حادثة ثقافية جمالية، فإن هذا يدل على أن الشاعر يستمد مادته الفنية وصوره الشعرية من خلال ثقافة التفاعل مع مجتمعه. أي أننا نصبح في علاقة الشاعر — المجتمع، والشاعر–النص أمام النسقين التاليين:

أ- النسق الجمعي، ويشتمل على ثقافة القبيلة، أو الممدوح، والأعراف والمرجعيات الخاضعة لنظام هذا النسق.

ب- النسق الفردي النسق الشعري، وهو يمثل رؤية الشاعر الذاتية للآخر: القبيلة، أو الوجود، أو الممدوح، أو المهجوّ.

وتبدو صورة النسق الفردي في النصوص الشعرية متراوحة في موقفها بين الانتماء إلى النسق الجمعي والخضوع لسلطته، أو التمرد على النسق المضاد لتشكيل عالم الذات. فيصبح النص الشعري "في أسمى تجلياته محاولة للمعالجة مع الواقع بكيفية أو بأخرى، إنه محاولة لتحقيق الانسجام عبر الانسجام الحاصل في الواقع المعيش. ولما كان الواقع لا ينتمي إلى النص إلا من خلال شرطه اللغوي، فإن الشاعر يعيد صياغة هذا الواقع بالواقع، انطلاقاً من التمرد عليه لإعادة بنائه بشكل جديد، تبدو معه اللغة غريبة عن واقعها الأوّل واقع القول المؤتلف، وفي غرابتها تتجلى معانقتها للواقع الثاني واقع القول المختلف"[٣]. لذا فقد افترض ميكل دوفرين شكلين مختلفين من القصد في عملية الخلق الفني هما: "قصد الحاضر

---

(١) مدخل إلى مناهج النقد الادبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، العدد ٢٢١، الكويت، مايو/أيار، ١٩٩٧، ص ٢١٤.

(٢) عصر البنيوية، مرجع سابق، ص ٤١٥.

(٣) محمد كنوني، اللغة الشعرية – دراسة في شعر حميد سعيد، بغداد، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٧.

المعاش الذي تتحد فيه الذات والموضوع، وقصد التأمل الذي تؤكد فيه الذات بعدها التأملي عن الموضوع الخاص بها"(١). ويعتقد دوفرين "أن الانتقال من القصد الأول إلى القصد الثاني يؤلف الجدل الجوهري لوعي الإنسان، حيث يزاح الحاضر المحسوس إزاحة مستمرة ويخضع لسيطرة الأفكار، ويكون الدور الانتقالي الحاسم لهذا التحوّل للخيال"(٢)، وإلى هذا المعنى أشار ج.ب. بالب عند قال بأنَّ "اللغة الشعرية لا يمكن أن تكون معزولة عن سياقها التاريخي والثقافي والجغرافي، لذلك فالشاعر في جلّ انشغالاته الإبداعية لا يخرج عن إطار المبدأ القائل : (حينما أتكلم، أتكلم نفسي وأتكلّم ثقافتي)" (٣).

لقد تمكن ياكبسون، من صياغة نقطة انطلاق الشعرية بشكل عام عندما قال : "إذا أرادت الدراسات الأدبية أن تصبح علماً، يتعيّن عليها أن تركّز على دراسة النسق فقط"(٤).

فالنسق، إذن، نظام، بيد أن نظاميته تتجلى في مخاتلته وطبيعة لغته المراوغة، إذ "يصبح الشكل المؤلف بهذه اللغة الخاصة قيداً لرؤيا الشاعر وباباً لتحررها في آن واحد، ذلك لأن هذه الرؤيا التي جمعت أشياء النصّ وألفاظه في نسق خاص، هي نفسها التي تنفتح على العالم بحيث تجعل من الشاعر إنساناً متسامياً، لا يعيش متقوقعاً في حدود زمانية ومكانية متينة الأسوار عالية الجدران، ولكنه يهدمها ويعلو فوقها ممتداً إلى عوالم لا تحدّها المواد مهما كانت صعبة الاختراق"(٥).

إن النسق في ضوء انفتاحه على مكون الثقافة — اللغة يؤسس نظاماً من العلاقات المرجعية الخاصة، والاحتمالات الإشارية اللانهائية حيث تضحي العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية لاحد لها. لذا، فقد تحدّث ستيفن نوردابل لاند عمّا أسماه بإيديولوجية المحتمل، وعرّف المحتمل في الخطاب بأنه "ما لا يتناقض مع ما يعده الجمهور ممكناً، فالمحتمل النقدي بوصفه معيارياً بشكل ملتوٍ (إذ هو لا يفصح عن ذلك) يحترم، مثلما

(١) وليم راي، المعنى الأدبي، ص ٣٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣.

(٣) محمد كنوني، اللغة الشعرية، ص ٢٨؛ والمرجع الذي يحيل إليه هو:
Baple `line La Poesia` Armand Colin bourrelier, Paris, 1980, P. 131.

(٤) تودوروف، الشعرية، ترجمة محمد مساعدي، ص ص ١٨١-١٨٢.

(٥) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري-التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧.

يفرض على كل نقد عدداً من القواعد أو المحرمات المتولدة عن عقلانية استيطيقية – خلقية، والتي لا يمكن اختراقها دون تبعات"(١).

وإذا كانت الشعرية في سيرورتها تعطي الحضور العلائقي للنسق قيمة أولية، فإنه "من شأنها أن تقيم علاقة مع الأبحاث الأنثروبولوجية أو النفسية؛ لأن القضايا المتعلقة بالقيمة الجمالية والمرتبطة أشد الارتباط بالتطور الثقافي بعامة تندرج بالخصوص في إطار البحث الأنثروبولوجي"(٢). وقد كشف لنا جون كوين فارقاً مهماً بين العلم والشعر في إطار علاقتهما بالعالم، إذ إن " الشعر شأنه شأن العلم، يصف العالم، لكنهما لا يصفان العالم نفسه. فالعالم الذي يصفه العلم هو العالم الكوزمولوجي (الكوني)، حيث توصف الأشياء انطلاقاً من علاقتها بالأشياء الأخرى، لكن العالم الشعري هو عالم أنثروبولوجي، فالأشياء ليس لها هنا مجال محدد إلا من خلال العلاقات التي تقيمها معنا نحن، والشعر أيضاً يبحث عن جوهر الأشياء ولا يستهدفها، خلافاً لما نتوقع الذات المفردة في تصوراتها المقابلة للتصورات العامة"(٣).

فاللغة الشعرية، كما يقول جون كوين "لا تخلق شاعريتها وإنما تستعيره من العالم الذي تصفه..." (٤). وهذا العالم الذي تصفه الشعرية يجسد بناء ثقافياً جدلياً معقَّداً يتموقع وفق تشكيل خيالي جديد في بنية اللغة الشعرية على هيئة أنساق مولدة للدلالة. وقد ذهب كروتشه إلى أن "المحاكاة التي يقدمها الفن تعانق الكل وتغلق عليها انعكاس الكون، ففيها كل شيء ينبض بحياة الكل والكل موجود في حياة أي شيء، إن أبسط محاكاة فنية هي في الآن عينه ذاتها وهي العالم، العالم في شكله الفردي والشكل الفردي بوصفه العالم. في كل واحدة من نبرات الشاعر، عند كل واحد من مخلوقات خياله يوجد مصير الإنسانية

---

(١) ستيفن نوردابل لاند، مغامرة الدال -قراءة لرولان بارت ضمن كتاب : في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم : أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ٥٥.

(٢) تودوروف، الشعرية، ترجمة : محمد مساعدي، ص ١٧٧.

(٣) جون كوين، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة-المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥، ص ١٧٤.

(٤) جون كوين، اللغة العليا- النظرية الشعرية، ص ٣٧.

مجتمعاً، كل الآمال، وكل الأوهام. الأفراح والأتراح، الأمجاد والمآسي البشرية، وكل مأس الواقع الذي لا يكف عن سيرورته وتبلوره بالمتعة والأسى"[١].

فالشعرية، والحال هذه، تقوم في بنيتها على فكرة الأنساق الثقافية المضمرة، إذ تبدو صورة هذه الأنساق متأسسة على مبدأ الضدية فيما يتعلق بالموضوعات التي تطرحها هذ الشفرات النسقية، الأمر الذي يؤدي إلى زيادة التوتر المسافي بين العلاقات المترائية أ المضمرة من حيث هي علاقات رامزة. ولذلك فإن "التوظيف الجمالي للغة الشعرية يستلز في الواقع توظيفاً انتقالياً عاطفياً للمرجعيات وتوظيفاً مرجعياً لتلك، إذ إن رد الفعل العاطفي من هدفه، بالتحديد، توجيه الانتباه نحو منطقة الدلالة، إنه يثير مرجعيات ليست بالضرورة متناظرة، ومشاعر موسومة بالدقة، ومرتبطة بالمصطلح الذي يحملها"[٢].

ويمارس النسق فاعليته في بنية النص الشعري بوصفه نظاماً علائقياً فوقياً متعالي محملاً بمرجعيات ثقافية وأيديولوجية وأطر معرفية جمعية. لذا، فإن النظرية الثقافية، كما أشار رايموند ويليامز، "تبلغ أقصى دلالتها حين تكون معنية، على وجه الدقة، بالعلاقات بين الأنشطة الإنسانية الكثيرة والمتنوعة التي قسمت، تاريخياً ونظرياً، إلى جماعات على هذا النحو، خاصة حين تتفحص هذه العلاقات من حيث هي دينامية ومحددة داخل مواقف تاريخية شاملة يمكن وصفها..." [٣]. وهكذا فإن اتكاء النسق في سيرورته وفاعليته على محددات اللغة والثقافة يجعل "اللغة والثقافة، ومن ثم الأفعال الفردية تدل على التقا صيغتين للتاريخ. التاريخ بوصفه إحلالاً أو تصحيحاً أو إبداعاً أو تطبيعاً، والتاريخ بوصفه دوامة ثابتة شاملة للمعنى : وباختصار؛ التاريخ بوصفه نص وسمة نصية. وكل هوية من هذه الهويات تتبع طريق المفارقة فتؤدي إلى الهوية الأخرى وتلغيها"[٤].

---

(١) أمبرتو أكو، تحليل اللغة الشعرية، ضمن كتاب :في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم : أحمد المديني، ص ٨٢.

(٢) المرجع السابق، ص ص ٩٢-٩٣.

(٣) رايموند ويليامز، طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة : فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٦، يونيو/حزيران، ١٩٩٩، ص ٢٢٨.

(٤) وليم راي، المعنى الأدبي، ص ص ١٩٦-١٩٧.

٢-٥ إن قراءة الأنساق الثقافية بقصد تأويل دلالاتها يتطلب كفاءة معرفية خاصة من قبل المتلقي، حيث تبدو مسألة الكفاءة المعرفية شرطاً أساسياً في التأويل الثقافي، لذا يذهب كل من هيدغر Heidegger وغادامير H.G.Gadamer إلى أن "جميع أشكال التأويل في الحياة وفي العلوم الإنسانية قائمة على الفهم، ولكن يجب علينا أن نأخذ في عين الاعتبار بأن ثمة عنصراً مهماً في عملية الفهم يتمثل في الزمنية والوجود"(١).

فالنص الأدبي يتضمن في بنيته أنساقاً إشارية تغري المتلقي بالتفاعل معها لفك مغاليق النص. وبما أن النص يعدّ بنية افتراضية تنطوي على فجوات أو فراغات Vacios متعاشقة ومحفزة، فإن المتلقي يصبح أمام ما يسمى بـ "آفاق التوقعات Horizons of expectations، وهكذا تؤدي "الفجوات المحور الذي تدور حوله علاقة القارئ بالنص، ومن هنا تحرض فراغات النص المنبنية القارئ على ممارسة عملية التخييل ضمن الشروط التي يحدّدها النص"(٢).

إن لحظة التفاعل بين المتلقي والنص تشبه تماماً ما أشار إليه كارل فون فريش Frisch عندما قال : "إن النحلة التي تجد رحيقاً تستطيع لدى عودتها إلى الخلية أن ترقص بطريقة معينة توجه بها بقية النحل إلى مكان الطعام. في هذه الحالة تكون الرقصة إشارة وبقية النحل الذي يتأثر بالرقصة، المفسّر، والميل للاستجابة بطريقة معينة لدى هذا النحل لهذه الرقصة هو النزوع التفسيري، والشيء الذي تجد النحلة نفسها مستعدة للتصرف بهذه الطريقة إزاءه هو الدلالة، وموقع الخلية هو جزء من المضمون"(٣).

---

(١) Kurt Muller Vollmer, The Hermeneutics Reader (Text of the German Tradition from Past to th Present), Basil Black well, ltd, 1986, P. 35.

(٢) مالك سليمان، وولفغانغ أيزر – التفاعل بين النص والقارىء، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، بجدة، جزء ٢٥، مج٧، سبتمبر ١٩٩٧، ص ٢٢٠.

(٣) أ.ب. فولكيس، الأدب والدعاية، ترجمة : موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ص ٣٥-٣٦.

ولذلك، فإن أفق التوقع قائم في رهاناته وجدلياته على قانون الإحباط، ولعل هذ الإحباط يولد عند المتلقي شعوراً باللذة فتغدو القراءة العميقة لأنساق النص خائبة إ مسعاها، وعليه فإن قراءة النص وفق مفهوم أفق التوقعات "لا تشكل عملية محايدة، وإنه هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقة ومعايير تعميمية وأشكالاً من الأعمال السابة حتى يصب توقعات معينة نحو معنى محدد، وهذا الأفق ليس ثابتاً وإنما هو متغير"(١).

لقد افترض بارت R.Barthes "وجود شفرات خمس تعدل المعاني وتحددها وتولده كلما مضينا في قراءة النص. وتتصل هذه الشفرات الخمس بالجوانب التأويليـ Hermeneutics والدلالية Semantics والرمزية Symbolism والجوانب الخاصة بالحدث Action والإشارة Reference"(٢). واقترح بارت بأن "يقوم القارئ بالإسهام في وقائ النص، ولذلك لكي يغدو القارئ قادراً على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة، وعلى نحـ تصبح معه كل قراءة بمثابة تحد لذاكرة هذا القارئ، بل يغدو النص نفسه نصاً داخلي شخصياً أكثر منه نصاً نهائياً محدداً"(٣).

إن هذا الشفرات الخمس التي ذكرها بارت آنفاً تشير إلى وجود أنساق ذات إشعاعات دلالية، مما يجعل عملية القراءة تتطلب جهداً ذهنياً وثقافياً ومعرفياً لتفكيك هـذ الشيفرات والأنساق. لذلك فقد حدد غادامير ثلاثة أفلاك (مدارات) في التجربـ الهرمنيوطيقية هي : "الفلك الجمالي (الإستيطيقي) والفلك التاريخي وفلك اللغة. إذ نجد إ الفك الجمالي أن تجربة الكينونة التي يدركها الموضوع تسبق، وتمكن، ممارسة الأحكا النقدية التي كتب فيها كانت نظريه تحمل عنوان "حكم الذوق"، أما في الفلك التاريخي فإن وعي الكينونة الذي يحمله التراث الذي يسبقني هو الذي يجعل أية معالجة للغة تكون

---

(١) إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص ١٢٩.

(٢) رولان بارت، البنيوية الأدبية والشهوية، ضمن كتاب : عصر البنيوية، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٧٥.

بوصفها أداة، وكل زعم بهيمنة التقنيات الموضوعية على بنية نصوص ثقافتنا تكون مسبوقة بانتمائها المشترك إلى الأشياء التي قالتها أصوات الإنسانية العظمى، كما أن هذا الانتماء المشترك هو الذي يجعلها ممكنة"(١).

ولاشك في أن حركية الأنساق وسمتها المراوغ يحفز المؤول على بعث هذه الأنساق بفعل المساءلة، إذ إن "مهمة التأويل والاستنطاق تكمن في إثارة التساؤلات بدلاً من الإجابة عنها، والتساؤل عن شيء ما بدلاً من الاستنتاج منه، وخلق مكان حيث يمكن أن تحدث المواقع فيه بدلاً من التكلم انطلاقاً من المواقع"(٢).

إن الشكل الأدبي، كما أشار بول دي مان، هو "حاصل التفاعل الجدلي بين البنية التصويرية لما قبل التعرف والقصد في كلية العملية التأويلية. ومن الصعب الإمساك بهذا الجدل، إذ توحي فكرة الكلية بأشكال مغلقة تجاهد من أجل الأنساق المنظمة المتماسكة، ولها في الأغلب ميل لا يقاوم للتحول إلى بنى موضوعية"(٣).

ونظراً لصعوبة الإمساك بجدليات الأنساق الثقافية في البنى النصية من قبل المؤول، فإن مرحلة تمثل هذه الأنساق قبل النزوع إلى الفعل التأويلي تصبح معقدة، إذ إنها "تتركز على فاعلية الذات بإقامتها حواراً داخلياً مع أبنية النص وفراغاته. ولا يكفي لمثل هذه المهمة الصعبة الفهم الأولي، والتفسير الظاهري لمجموع تلك الأبنية. من أجل هذا، لابد من مرحلة تمتزج فيها الذات بكل حيثيات النص الداخلية، وأبعاده الممكنة"(٤).

---

(١) بول ريكور، مهمة الهرمنيوطيقا، ترجمة : خالدة حامد، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني والعشرون، ديسمبر ٢٠٠٢، ص ص ٨٠-٨١.

(٢) ج.هيو. سلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ص ٥٩-٦٠.

(٣) بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة : سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥، ص ٦٤.

(٤) عبدالقادر الرباعي، التأويل – دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢، المجلد ٣١، أكتوبر/ديسمبر، ٢٠٠٢، ص ١٥٦.

وهذه الدراسة تركز، كما ستبدي فصولها، على شعرية الأنساق الضدية الثقافية في النص الشعري الجاهلي، إذ نرى الشاعر الجاهلي يوظف إمكاناته المعرفية والثقافية لتشكيل عوالم الصراع وإبرازها فنياً داخل العمل الشعري.

وانطلاقاً من معطيات التحليل الثقافي التي نظر لها الباحث في مهاد الدراسة، فإن عوالم الصراع تتضافر في بنية النص الشعري الجاهلي لتنقل للمتلقي أنساقاً ثقافية مختلفة من صميم المجتمع الجاهلي. وقد تمكن الشاعر الجاهلي عبر فاعلية الأنساق الثقافية من إعطاء رؤية تكاملية للكون والإنسان، فغدا النص الشعري لديه عالماً من الأنساق ذات العلاقات المتشابكة كما سيظهر في القراءة النصية.

ولعل الباحث لا يجانب الصواب إذا ما ذهب إلى أن كل موضوعة يثيرها الشاعر في نصه تمثل نسقاً ثقافياً يفرض حضوره وسلطته من خلال تفاعله مع بقية الأنساق، فتصبح القصيدة بعدها ذات أبعاد نسقية متنامية تفرض فهماً عميقاً لتحليلها. لذا، "فإن موضوعة الفهم للأنساق النصية تبدو أمراً مهماً في العملية التأويلية، إذ لا يمكن للمؤلف أن يشرع في تأويل النص دون الاستناد إلى شروط الفهم ذاتها"(١).

فالمكان والزمان، مثلاً، يشكلان في القصيدة الجاهلية صيغاً نسقيّة تعكس موقف الشاعر الجاهلي من مضامينها وقضاياها. ولذلك، فإن الشاعر يسهم بدوره في إثارة أنساق المكان والزمان، ومن ثم إشكاليات الوجود لا لمجرد الإثارة والرصد فحسب، وإنما ليأخذ من عامل الإثارة وسيلة لإثبات مركزية الإنسان الإيجابي في خلق التجربة وثقافة العمل، فيتمكن من التصدي لكل ما يتضاد مع أفقه أو يهدد كيانه.

وستثبت دراسة الباحث للأنساق الثقافية في الفصول القادمة أن الأنساق الإيجابية والسلبية والجمالية والقبحية والمتجاوبة والمتصادمة على تواليها وتناميها في النص تشكل وظيفة جمالية لدى الشاعر الجاهلي في نقد الذات والآخر بكلية أنماطه وأنساقه.

---

(١) يوسف عليمات، بلاغة الانتظار بين التلقي والتأويل، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الثاني عشر، الجزء السادس والأربعون، ديسمبر، ٢٠٠٢، ص ٤٤٣.

الباب الأول

مركزية النسق الضدي
في الموضوع الشعري

الفصل الأول

صراع الإنسان مع الإنسان

يشكّل الفعل الإنساني في النصّ الشعري الجاهلي محوراً فاعلاً يتأسس عليه النصّ، ويكوّن نواةً تنطلق منها أو ترتدّ إليها موضوعات لامتناهية ذات وشيجة بالتجربة الإنسانية أو الحسّ الإنساني.

فالفعل الإنساني يبدو في بنية النصّ الشعري الجاهلي قوّة محرّكةً وقيمة عليا تنكشف بفعلها جدلية الفعل والفعل المضادّ.

وعندما يتحدّث المتلقي عن مركزية الضد في الموضوع الشعري؛ فإنّه يغدو لزاماً عليه أنْ يشير إلى أشكال تكوّن هذه المركزيات وفاعلياتها في بنية النصّ؛ لأنّ النصّ الشعري الجاهلي نصٌّ روّاغٌ متمنّعٌ يبوحُ حيناً ويضمرُ أحياناً. وتأسيساً على ما تقدّم، فإنّ دراسة أبعاد الصراع الإنساني داخل النصّ تستوجب قراءة فاحصةً أو كفاءةً معرفية قصد تحليل هاته الأبعاد وتجلياتها، ليس في نصّ بعينه وإنّما في نماذج متعدّدة ومتغايرة.

١-١ تجلي أشكال الصراع الإنساني في النص الشعري:

تتجلّى موضوعة الصراع عند الشعراء الجاهليين من خلال ظهور صوت "الأنا" التي تصنَعُ أفقها أو عالمها الذاتي إزاء عالم الآخرين. ولقد تعدّدت أساليب الشعراء في الإفصاح عن ظهورات هذه الأنويّة وسُلْطتها، ومن ثمّ تشكّلاتها حسبما تقتضي شيفرات الموضوع الشعري.

فالنصّ الشعري عند الصعاليك، مثلاً، يتضمّن في بنيته العميقة أنساقاً مضمرةً تُعلي من شأن "الأنا"، وتجعل من صنيعها نسقاً مهيمناً على الرغم من ثانويته أو هامشيته.

ولاشك في أنّ تفكيك الأنساق المتشكلة في فجوات النصّ وتأويلها من قبل المتلقي، تكشف عن حالة الصراع بين نسقٍ قائم ثابت، ونسق آخر متحرّك متحوّل.

١-٢ ثقافة الصوت/ ثقافة العمل :

يقول عروة بن الورد[١] :

أقلّي عليّ اللومَ يا ابنةَ مُنْذِرِ ونامي، فإنْ لم تَشْتهي النومَ فاسهري
ذريني ونفسي أُمَّ حسّانَ، إنني بها قَبْلَ أنْ لا أملكَ البيعَ مُشْتري
أحاديث تبقَى والفتى غيْرُ خالدٍ إذا هو أمسى هامَةً تحتَ صَيِّر[٢]
تُجاوبُ أحجارَ الكِناسِ وتشتكي إلى كلّ معروف تراهُ ومُنْكَر[٣]
ذريني أُطوِّفْ في البلادِ لعلّني أُخَلّيكِ اَوْ أُغنيكِ عَنْ سُوءِ مَحْضَر[٤]
فَإنْ فازَ سَهْمٌ للمنيّةِ لَمْ أكُنْ جَزُوعاً، وهل عَنْ ذاكَ مِنْ مُتَأخِّرِ
وإنْ فازَ سَهْمي كفُكُم عن مَقاعِدٍ لكم خَلْفَ أدبارِ البيوتِ ومَنْظَرِ
تقولُ: لك الويلاتُ هل أنت تاركٌ ضُبُوءاً برَجْلٍ تارةً وبمنْسَر[٥]
ومُسْتثبتٌ في مالِك العامَ إنّني أراكَ على أقتادِ صَرْماءَ مُذْكِر[٦]
فجُوعٍ بها للصّالحينَ مَزَلّةٍ ومن كلّ سَوْداءِ المعاصِم تعتري[٧]

---

(١) الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣، ص ص ٤٣-٤٧.

(٢) الصير : القبر.

(٣) الكِناس: موضع.

(٤) التخلية : الطلاق، كنّى بها عن قتله، أي أقتل عنك فأفارقك فتحلي للأزواج.

(٥) الضبوء: اللصوق بالأرض والاستتار ليختل الصيد. الرجل : الرجالة. المنسر : الجماعة من الخيل بين الثلاثين إلى الأربعين.

(٦) الأقتاد : خشب الرحل. الصرماء: الناقة قليلة اللبن. المذكر: التي تلدُ الذكور، وهو أفظع ما يكون من نتاج العرب وأبغضه إليهم.

(٧) الخفض : الدعة ولين العيش.

فجُوعٍ بها للصّالحينَ مَزَلّةٍ مُخوفٍ رَداها أنْ تُصيبكَ فاحْذرِ [(١)]
أبى الخَفْضَ مَنْ يغشَاكِ مِن ذي قرابة ومِن كلّ سَوْداءِ المعاصِم تعتري [(٢)]
ومُسْتَهْنِئٍ زَيدٌ أبوهُ فلا أرى لَهُ مَدفَعًا، فاقْنَيْ حياءَكِ واصبري
لحى اللهُ صعلوكاً إذا جَنَّ ليلُهُ مَضَى في المُشَاشِ آلِفاً كلَّ مجزَرِ [(٣)]
يعدُّ الغنى مِنْ دهْرِهِ كلَّ ليلةٍ أصابَ قَراها من صديقٍ مُيَسّرِ [(٤)]
قليلَ التماسِ المالِ إلاَّ لنفسِه إذا هو أضحى كالعَريشِ المُجَوَّرِ [(٥)]
يَنَامُ عِشاءً ثمَّ يُصْبحُ قاعِداً يَحُتُّ الحَصَى عَنْ جنبِه المتُعَفّرِ
يُعينُ نساءَ الحيِّ ما يستَعِنَّهُ فيُضحي طليحاً كالبَعيرِ المحَسَّرِ [(٦)]
ولَلّهِ صعلوكٌ صفيحةُ وجهِهِ كضَوءِ شِهابِ القابسِ المُتَنَوِّرِ
مُطِلاًّ على أعدائِهِ يزجُرُونَهُ بسَاحَتِهِمْ زَجْرَ المَنيحِ المُشَهَّرِ [(٧)]
وإنْ بَعِدُوا لا يَأْمنونَ اقترابَهُ تشوُّفَ أهلِ الغائبِ المُتَنَظَّرِ
فذلك إنْ يَلْقَ المنيَّةَ يَلْقَها حَمِيداً، وإنْ يَسْتَغْنِ يوماً فأَجْدِرِ
أيَهْلِكُ مُعْتَمٌ وزَيْدٌ ولم أقِمْ على نَدَبٍ يوماً ولي نَفْسُ مُخْطِرِ [(٨)]

---

(١) فجوع: تفجع الناس. مزلة : تزلّ بأهلها.
(٢) الخفض : الدعة ولين العيش.
(٣) المشاش : رؤوس العظام اللينة التي يمكن مضغها. المجزر : موضع الجزر.
(٤) الميسر، بكسر السين المشدّدة : الذي سهلت ولادة إبله وغنمه ولم يعطب منها شيء. السريح الميسر: نعال الخيل.
(٥) العريش:خيمة من خشب أو جريد. المجور: الساقط.
(٦) الطليح : المعيي. المحسر : المعيي أيضاً.
(٧) المنيح: قدح مستعار سريع الخروج والفوز، يُستعار فيضرب ثمّ يردّ إلى صاحبه.
(٨) معتم وزيد : بطنان من عبس، وهما جدّاه. الندب : الخطر.

سَـيُفَزِعُ بَعْـدَ اليـأْسِ مَـنْ لا يَخَافنـا كواسِـعُ في أُخـرى السَّـوامِ المنَفَّـرِ[1]
نطـاعِنُ عنهـا أوّلَ القَـوْمِ بالقَنَـا وبـيض خِفـاف وقْعُهـنَّ مُشَهَّـرُ
ويومـاً علـى غـاراتِ نَجـد وَأهْلِـهِ ويومـاً بـأرضٍ ذاتِ شَـثٍّ وعَرْعَـر[2]
يُنَـاقِلنَ بالشُّـمْطِ الكِـرامِ أُولى النُّهـى نِقـاب الحجـاز في السَّـريح المُسَـيَّر[3]
يُـريحُ علـيَّ الليـلُ أضـيافَ ماجـدٍ كـريم، ومـالي سـارحاً مـالُ مُقتِـرِ[4]

إنَّ القراءة الفاحصة لهذا النصّ توحي بحقيقة أبعاد الصراع الإنساني بشكل جلَـي، إذ يمكن كشف هاته الأبعاد من خلال الفواتح النسقية التالية :

أولاً : النسق الناقد لكيفية الأداء الإنساني ويمثله صوت العاذلة التي تلوم زوجها على فعل المغامرة والمخاطرة بالنفس. وهذا النسق، في حقيقته، يمثّل رؤية المجتمع الجاهلي للسلوك الفردي الذي لا يستند إلى توظيف العقل أو الإدراك الواعي في التعامل مع موضوعات الحياة.

فلقد قدم الشاعر لنا إطاراً واضحاً لماهية العاذلة في هذا النصّ، فهي كثيرة اللّوم للشاعر على فعاله؛ وهذا اللّوم / الفعل الكلامي جاء نذيراً بخطورة النتائج المترتبة على فعل المجازفة بالنفس.

---

(١) كواسع: خيل تطرد إبلاً تكسعها في آثارها.
(٢) الشث والعرعر: نوعان من أشجار الجبال.
(٣) المناقلة: حسن نقل القوائم في سرعة السير. الشمط : الذي خالط سواد شعره بياض، وأراد بهم الفرسان ذوي السن والتجربة.
(٤) يريح : يرد.

فالعاذلة، في هذا النصّ، معادلٌ نسقي لثقافة المجتمع الجاهلي في تعامله مع الخروج اللاواعي على العرف والعادة؛ وقد أرشدتنا اللغة الإشارية بطريقة غير مباشرة إلى دور الرقيب الاجتماعي ومحاولاته في ضبط الأحادي المتمرّد على صوت المجموع.

وتسهم الأسماء "ابنة منذر، وأمّ حسان"، في خدمة الفعل القولي الإلحاحي للعاذلة، إذ إنّ هذين الاسمين يحملان دلالة الإنذار على شدّته والإحسان على كثرته، وهذه الدلالة الإشارية تتساوق تماماً مع صفة الإكثار في اللوم لدى العاذلة.

ثانياً: النسق المتحوّل الذي يطغى على النصّ بكليّته من خلال تجلي الأنا المتلئة المعتدّة بنفسها من أجل بناء/تأثيل عالمها الخاص، لذا فقد عرّف بردیائف الأنا بأنها "الوحدة الدائمة التي تكمن وراء كلّ تغير، والمركز الذي يتجاوز الزمن، وأنها الشيء الذي لا يمكن تعريفه إلاّ بحدود نفسه الخاصّة، ولكن بينما يكون من المكن تحديد تغيرات "الأنا" موضوعياً، فإنّ ماهيتها لا يمكن أنْ تتحدّد على هذا النحو، فهي تحدّد نفسها بنفسها،، وهي تحدّد نفسها من الداخل حينما تتجاوب تجاوباً فعالاً مع كلّ المؤثرات الخارجية"(١). ويضمر هذا النسق في بنيته فلسفة الشاعر الصعلوك تجاه الحياة بالتأكيد على ضرورة الفعل أو العمل وإيجابيته بدلاً من الاستسلام والركون إلى القول.

(١) نيقولاي بردیائف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة : علي أدهم، المنشورات الجامعة، طرابلس، لبنان، ١٩٨٥، ص ٩١.

وهـذا النّسـق المتشـكل يكـوّن ترميـزاً إلى اللحظـة الصـداميّة بـين جـدليتين : الفعل/اللافعل، ثقافة الفرد/ثقافة المجتمع.

يرتبط الفعل الإنساني في ثقافة الشاعر الصعلوك بمفهوم القيمة، وهذه القيمة تعدُّ شيئاً ذا بال يقترن بالبحث عن المجد والسمو. وعندما يصطنع الصعلوك هذه القيمة أو يصنعها، فإنّه يحاول جاهداً أنْ يجعلها ذات وظيفة إحلالية /استبداليّة لثبات النسق الاجتماعي وجموده. ومن هنا، فقد تشذّرت مدلولات الفعل عند عروة في هذا النصّ، فالفعل يضحي حياةً للذّكر من جهة "أحاديث تبقى والفتى غير خالد"، وتخليداً للإنسان بعد موته من جهة أخرى. لذا، فإن فعل الكرم يغدو عنصراً فاعلاً في مواجهة الفناء وقهر الزمن، كما يغدو الطواف مرحلةً فعليّة سامية للخروج من دائرة السلب إلى الإيجاب :

الطواف "الفعل الإنساني"
- ← الخلاص من سوء المحضر "الحضور السالب في الحياة، الفقر، الموت حياً"
- ← المجازفة والفوز بالموت "الحياة موتاً"
- ← حفظ النفس وانتصارها "لذة الحياة: المال: الغنى، قهر الفقر".

لقد كشف مسكوت هذا النصّ عن محاولة الشاعر وقصديته الواعية في خلخلة النسق القائم/صوت العاذلة "المجتمع"، لبناء نسقه الذاتي عن طريق إسكات اللوم المتعالي بالأمر والفعل المتعاليين أيضاً : "أقلّي عليّ اللوم ... ذريني ونفسي... ذريني أطوّف في البلاد...".

ولم يكتف الشاعر الصعلوك بهذا القدر في تقديم تصوّراته وإثبات أنساقه، وإنما نلحظه يقدّم للمتلقي حقائق واقعية عملية حتى يكتمل البناء النسقي لديه. إنَّ نظام الصعلكة في ثقافة عروة رهينٌ بصفة الإرادة والفعل، وعليه فإن نسق هذا النظام يلفظ من نسيجه أو فلسفته الصعلوك الخامل اللامنتمي :

لحى اللهُ صعلوكاً إذا جَنَّ ليلُهُ　　مَضَى في المُشَاشِ آلِفاً كلَّ مجزَرِ
يعدُّ الغنى مِنْ دهْرِهِ كلَّ ليلةٍ　　أصابَ قَراها من صديقٍ مُيَسَّرِ
قليلَ التماسِ المالِ إلاَّ لنفسِه يَنَامُ　　إذا هو أضحى كالعَريشِ المُجَوَّرِ

تقترن صورة الصعلوك السلبي في نصّ عروة بصورة العاذلة في مفتتح النصّ، فكلاهما يعطّل قواه خوفاً من مجابهة إشكاليات الحياة، أو بمعنى آخر يغيّب كلٌّ منهما قوةَ الفعل تجاه قوة الموت. فصورة العاذلة تشي بكثرة الكلام الذي لا يجدي من أجل إثبات الذات وديمومتها (قولٌ فاعل ينتفي فيه الفعل). وصورة الصعلوك السالب تعطي انطباعاً سالباً عن أنساق الصعلكة عندما يتصف الصعلوك بالعجز والضعف والخوف (العجز الفعلي).

ولكي يصحّح الشاعر نظرة النسق الاجتماعي إلى الحياة ومفرداتها، فإنّه يتخذ موقفاً ضدياً من صوت النسق الجمعي ليعيدَ تشكيله وفق رؤيته الخاصة.

إنَّ الصعلوك العامل في الحياة هو الذي يصنع الحياة في رأي عروة ويحقق جمالها وضياءَها، وهكذا فإنّ "مفهوم الجمال عند هذا الشاعر الجاهلي يرتبط بالعمل القيم، فما دامت الحياة قادرة على تحقيق هذا العمل فهي جميلة ومطلوبة، لكنها إنْ عجزت عن ذلك

فالموت أجمل منها بكثير، إنّ في مثل هذا الفهم سمواً مبكّراً لإدراك قيمة الوجود والعدم حقاً".(١).

وإذا ما غدا الفعل متصفاً بالجمال والضياء عند الشاعر الصعلوك، فإن في ذلك تسويغاً لمشروعية النسق وأحقيته في السيادة وإزاحة النسق الراهن :

ولّلــــهِ صــــعلوكٌ صــــفيحةُ وجهـــهِ كضَـــوءِ شِـــهابِ القـــابسِ المِتَنَـــوِّرِ

تبدو مركزية العمل علامة إشهارية في بنية النسق الصعلوكي؛ لأنّ القوة تصبح مبْدأ قارّاً في رفض الانهزام، وسلاحاً نافعاً من أجل تحقيق انتصار الذات وولادة البطـل المـثال. وهكذا حاول الشاعر في هذا النصّ أن يثبت صحة فكره وفلسفته صوب الحياة (النسق المضيء) بفعل الصراع مع ثقافة المجتمع الرافض لـه ولأنساقه (النسق المظلم). وهو في صنيعه هذا يقوم بحركة مناوئة تطهيرية للفكر الجمعي الذي يكتفي بسياسة القول لا الفعل. فالكلام، عند الصعلوك، لا يصنع حياةً أو كرامة للإنسان، وإنّما الذي يعزّز من حقيقة وجود الذات هو العمل ومواجهة الموت بنشدان الموت.

١-٣ سلطة المركز "القبيلة" / تمرد الهامش "الصعلوك"

وإذا كانت العاذلة في نصّ عروة تجسّد نموذجاً واضحاً لنقد النسق القبلي للشاعر الصعلوك على خروجه عن النسيج الجمعي السائد، فإنّ الشنفرى الأزدي يصور للمتلقي، في أحد نصوصه، معلماً بارزاً من معالم الصراع بين الذات والآخر، يقـــول(٢) :

---

(١) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري – دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد-الأردن، ط٢، ١٩٩٥، ص ١٨٥.

(٢) المفضليات، المفضل الضبي، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصـر، الطبعة العاشرة، ١٩٩٢، ص ص ١٠٨-١١٢.

ألاَ أمُّ عمروٍ أجمعَتْ فاستقلَّتِ ... ومَا ودَّعَتْ جيَرانها إذْ تولَّتِ
وقد سَبَقَتْنا أمُّ عَمْروٍ بأمرِها ... وكانَتْ بأعناقِ المَطيِّ أَظَلَّتِ
بعَيْنيَّ ما أمستْ فباتَتْ فأصبحتْ ... فقضَّتْ أُموراً فاستقلَّت فوَلَّتِ
فواكَبِدا على أمَيْمَةَ بَعْدَ ما ... طَمِعْتُ، فهبْها نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ
فيا جارتي وأنْتِ غيْرُ مُليمَة ... إذا ذُكِرَتُ ولا بذاتِ تَقَلَّتِ [١]
لقد أعجبتني لاسَقُوطاً قِناعُها ... إذا ما مَشَت ولا بذاتِ تَلَفُّتِ
تَبيتُ بُعَيْدَ النومِ تُهدي غَبُوقَها ... لجارَتِها إذا الهدِيةُ قَلَّتِ
تَحُلُّ بمَنْجاةٍ منَ اللَّوْمِ بيْتَها ... إذا ما بُيُوتٌ بالمذَمَّة حُلَّتِ
كأنَّ لها في الأرضِ نِسْياً تَقُصُّهُ ... على أُمِّها وإنْ تكلِّمْكَ تَبْلَتِ [٢]
أميمَةُ لا يُخزي نَثاها حَليلَها ... إذا ذُكِرَ النِّسوانُ عفَّت وجَلَّتِ [٣]
إذا هو أمسى آبَ قرَّةَ عَينِهِ ... مآبَ السعيدِ لم يَسَلْ أينَ ظَلَّتِ
فَدَقَّت وجَلَّت واسبَكَرَّتْ وأُكْملت ... فلو جُنَّ إنسانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ
فَبِتْنا كأنَّ البيْتَ حُجِّر فَوْقَنا ... برَيحانةٍ ريحَتْ عشاءً وطُلَّتِ
بريحانَةٍ من بطنِ حَلْيَةَ نوَّرتْ ... لها أرَجٌ ما حوْلها غيرُ مُسْنِتِ [٤]
وباضعةٍ حُمْرِ القِسيِّ بعثْتُها ... ومتنْ يَغْزُ يغْنم مرَّةً ويشَمَّتِ

---

(١) تقلت : تبغضت.

(٢) النسي : الشيء المفقود المنسي. تبلت : تتقطع في كلامها لا تطيله.

(٣) النثا : ما أخبرت به عن الرجل من حسن أو سيء.

(٤) المسنت : المجدب.

خرجنا من الوادي الذي بين مِشْعلٍ وبيْنَ الجَبَا هيهاتَ أنشأتُ سُربتي
أمشّي على الأرضِ التي لنْ تضرّني لأنكِيَ قوماً أو أصادِفَ حُمّتي[1]
أُمَشّي على أينِ الغَزاة وبُعدها يقرّبني منها رواحي وغُدْوتي
وأمُّ عيالٍ قد شهدتُ تقُوتُهمْ إذا أطعَمتهمْ أوْ تَحتْ وأقلّت [2]
تخافُ علينا العيلَ إنْ هي أكثَرَتْ ونحنُ جياعٌ أيَّ آل تألّتِ [3]
وما إنْ بها ضِنٌّ بما في وِعائها ولكنّها منْ خيفةِ الجُوعِ أبْقَتِ
مُصعْلِكةٌ لا يقْصُرُ السّتْرُ دُوَنها ولا تُرْتَجى للبيْتِ إنْ لَمْ تُبيِّتِ
لها وفْضةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحفاً إذا آنستْ أُولى العَديِّ اقشعَرَّتِ[4]
وتأتي العدِيُّ بارزاً نِصفُ ساقِها تجُولُ كعَيْرِ العانَةِ المتلفّتِ
إذا فزِعوا طارَتْ بأبيضَ صارِمٍ ورامَتْ بما في جَفْرِها ثم سَلّتِ [5]
حُسَامٍ كلَوْن المِلْحِ صافٍ حَديدُهُ جُرازٍ كأقْطاعِ الغَديرِ المُنَعَّتِ
تراها كأذنابِ الحَسيل صَوادِراً وقدْ نَهَلتْ من الدّماءِ وعَلّتِ [6]
قتَلْنا قتيلاً مُهدِياً بمُلبِّدٍ جِمارَ منىً وسط الحجيجِ المُصَوِّتِ
جزَينا سلامانَ بنَ مُفْرجَ قَرْضَها بمَا قدَّمتْ أيديهمُ وأزلّتِ
وُهنِّئَ بي قَوْمٌ وما إنْ هنأتُهُمْ وأصبحتُ في قَوْمٍ وليسُوا بمُنيَتي

---

(١) لأنكي: نكى العدو، أي أصاب منه.
(٢) أو تحت : أعطت قليلاً.
(٣) أي آل تألّت: أي سياسة ساست.
(٤) الوفضة : جعبة السهام. السيحف: السهم العريض النصل.
(٥) الجفر : كنانة السهام.
(٦) الحسيل : أولاد البقر.

شَفَيْنا بعبْدِاللّهِ بعضَ غليلِنا ... وعوْفٍ لدى المعْدَى أوانَ استهلَّتِ[1]
إذا ما أتتني ميتَتي لم أُبالِها ... ولمْ تذْرِ خالاتي الدموعَ وعمَّتي
ولو لمْ أرِمْ في أهلِ بيتي قاعداً ... إذن جاءَني بين العمودين حُمَّتي
ألاَ لا تَعُذْني إنْ تشكيتُ خلَّتي ... شفاني بأعْلَى ذي البُريقَينِ غَدْوتي
وإنِّي لحلوٌ إنْ أريدَتْ حلاوَتي ... ومرٌّ إذا نفْسُ العَزوفِ استمرَّتِ
أبيٌّ لما آبى سريعٌ مَباءَتي ... إلى كلِّ نفسٍ تنتَحِي في مسرَّتي[2]

تتأسس جدلية الصراع في هذا النصّ عبر نسقين ضديّين يجسّدان موضوعة الرفض من خلال الحركة والفعل والموقف.

بدأ الشاعر قصيدته بـ "ألاَ" التي تشكل مفتاحاً أوّلياً يستفتح الشاعر بفعله مضمرات النسق الكلي "أم عمرو"، إذ إننا نلحظ "أمّ عمرو" رمز القبيلة تجمع عدّتها وتستقلّ بذاتها رافضة احتواء النسق المضاد "الشاعر الصعلوك".

لقد فجعت "أم عمرو" / القبيلة/ النسق الأنثوي الشاعر بحدث الفراق واتخاذ قرارها بالرحيل، ولا شك في أن الإجماع يعني التفاف المجموع حول المبدأ الواحد الذي لاحيدة عنه، ومن ثمّ الاستقلال بالذات. فالقبيلة، إذن، تبدأ بحركة مناوئة للشاعر، وهي تحاول الاستقلال عنه، وقد أدّت صيغ الأفعال الماضوية "أجمعت فاستقلت، سبقتنا بأمرها ...، فقضّت أموراً فاستقلت فولّت..."، دوراً وظيفياً في الدلالة على اكتمال حركيّة النسق الكلّي.

(١) المعدى: موضع العدو.
(٢) المباءة: الرجوع.

إن حركة النسق الكلي بدت، منذ مفتتح النص، منفعلة قلقة لوجود أداة نسقية في داخلها تؤرقها وتقضّ مضجعها، فأسرع النسق بقصدية واضحة إلى فكرة الجمع —أي جمع أفراد القبيلة/الأدوات النسقية للالتفاف حول الثقافة/الفكر الخاصّ به، ومن ثمّ تجسيد حالة الاستقلال التي ركز عليها النسق مرتين : "أجمعت فاستقلت، فاستقلت فولت". وكأن النسق في هاته الحركة يستشعر في قرارة نفسه خطر الصوت الشاذ؛ فاتخذ قراره بالتخلّي عنه وإشعاره بالوحدة والانعزال. "وما ودعت جيرانها إذ تولّتِ".

فهذا النص يضع متلقيه لأول وهلة أمام ثيمة الضد بين المركزية والهامشية، إذ يسعى المركز إلى تحقيق ديمومته بحركتين أساسيتين هما : تحقيق حالة الانسجام بين المجموع الذي ينتمي إلى المركز /النظام أولاً، ومن ثم التخلص من الهامش الذي يحاول خرق النظام بفعل الرحيل.

ولأنّ النسق الكلي "أم عمرو: القبيلة، الأم الكبرى"، أراد تحقيق الانتفاء/الاغتراب للشاعر الصعلوك ابن القبيلة، فقد عدّ هذا الأمر عظيماً في عقل الشاعر فضخم نفسه/نسقه "جيرانها؛ سبقتنا..."، وجعل منه نسقاً جمعياً يتصادم مع نسق قبيلته التي لم تفعّل قيمة العدل والمساواة بين أبنائها، الأمر الذي يجعل الذات المتصعلكة تتحول إلى "أنا" مستقلة غير آبهة بفكر الجماعة وميثاقها "فهبها نعمة العيش زلّت".

وتأسيساً على هذا، فإن "النص الصعلوكي هو، تحديداً، انفجار الخروج على هذا الإجماع والممارسة الجماعية، وتأسيس الانبثاق الفردي في العالم، واختراقه من أجل تغيير نظام القيم وبنية العلاقات الاجتماعية والاقتصادية السائدة، وتدمير سلطة أصحاب المصلحة في ترسيخ النظام، من أجل تفكيك كلّي لكل ما هو قائم سلطوي"[(١)].

---

(١) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي- البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٥٨٠.

وأما الأبيات (٥-١٢) فإنها تشي بلحظة النقد النسقي الأنوي للنسق المتحرك القبيلة، إذ تكشف القراءة الفاحصة لهاته الأبيات عن فعليّة التحوّل في الصورة النسقية للمجموع في نظر الشاعر راهناً:

فيا جارتي وأنْتِ غيْرُ مُليمَة   إذا ذُكِرَتْ ولا بِذاتِ تَقَلَّتِ

وتبدو ثنائية الثبات/التحوّل جليّة في هذه الوحدة كما تصوغها ذاكرة الشاعر. فالقبيلة المغادرة تتحوّل إلى جارة بعيدة لا إلى أم حانية تستوعب ابنها وتحتويه. ولهذا يحدث التصادم بين صورتين للنسق الكلي: صورة ظاهرة يبثها السياق النصي بشكل مباشر تتعلق بحميمية العلاقة بين الشاعر وأم عمرو/القبيلة، وصورة أخرى تصادمية مسكوت عنها في جوانية الأبيات.

إنَّ الزمن الماضوي يقترن لدى الشاعر بموقف الإعجاب من عالم النسق الجمعي، فالفرد فيه غير ملام والوشيجة بين مكونات هذا النسق قائمة على الود واحترام القدرات. ولهذا فإننا نرى الشنفرى يركز في هاته البرهة على مفهوم "التوحّد" في إطار الأسرة من خلال صورة الزوجة البارّة بزوجها الرحيمة بجيرانها، وهي تبني عالم المثل والأخلاق:

لقد أعجبتني لاسَقُوطاً قِناعُها   إذا ما مَشَت ولا بِذاتِ تَلَفُّتِ
تَبيْتُ بُعَيْدَ النومِ تُهدي غَبُوقَها   لجارَتِها إذا الهدِيةُ قَلَّتِ

لقد كانت أم عمرو، ماضوياً، فاعلة في حركتها ووجودها وباعثة على الحياة وضرورة البقاء الإنساني، إنها نسق إيجابي هدفه بناء عالم إنساني يتسّم بالجمال والكمال على حد سواء. وأما سيرورة التحوّل فقد تجلت في حالة الكينونة في الزمن الحاضر، وهو زمن القطيعة

المعرفية أو التضاد النسقي بين النسق المؤنث/الجمعي، والنسق الفحولي المذكر/ الشاعر وهذا الزمن الحالي هو في حدّ ذاته نقدٌ مبطن/داخلي في شيفرة الأبيات نفسها، إذ يكشف الشاعر أو تكشف لغته عن طبيعة التحوّل الذي أصاب عالم المثل التي كانت في حيزية النسق الجمعي.

ويبدو أنَّ حالة الاتساق والتوافق بين الأنا والآخر كانت منحصرة بموقف الإعجاب النفسي بالفعل والصورة المتشكلة عند النسق الجمعي، بيد أن هذا الإعجاب تحول إلى النقيض عندما بدا النسق المؤنث في اللحظة الآنية ساقط القناع "لا سقوطاً قناعها" فارضاً سلطته أو سلطة الردع التي تحدّ من حرية أبنائه "وأنت غير مليمة إذا ذكرت ولابذات تقلت، أميمة لايخزي نثاها حليلها .... إذا هو أمسى آب قرّة عينه ... مآب السعيد لم يسلْ أين ظلَّتِ".

إنَّ هذا التحوّل للمفاهيم المطلقة في بنية النسق الأنثوي، في رؤية الشاعر، حدا به إلى تشكيل نسق الصعلكة المتفرد بثقافته وعالمه. ولعل أولى تجليات القدرة الذاتية تتمظهر في الأبيات (١٣-١٨):

فَبِتْنا كأنَّ البيْتَ حجِّر فَوْقَنا ... بريحانة ريحَتْ عشاءً وطُلَّتِ
بريحانةٍ من بطنِ حلْيَةَ نوَّرتْ ... لها أرجٌ ما حوْلها غيرُ مسْنتِ
وباضعةٍ حُمْرِ القِسيِّ بعثْتُها ... ومنْ يَغْزُ يغنم مرَّةً ويشمَتِ
خرجنا من الوادي الذي بين مشْعلٍ ... وبيْنَ الجَبا هيهاتَ أنشأتُ سربتي
أمشِّي على الأرضِ التي لنْ تضُرُّني ... لأنكيَ قوماً أو أصادِفُ حمَّتي

تصوّر هذه الأبيات حركة الأنا وفاعليتها في الوجود الإنساني، فهي تشكّل نظاماً جمعيّاً مغايراً لنظام النسق الكلي. لذا فإنّ الأنا، كما يبدو، تتولى قيادة المجموع نحو هدف منشود "ومن يغز يغنم مرة ويشمت".

ولاشك في أن قانون المغامرة أو البطولة هو الملمح الأبرز في النظام النسقي الأنوي، إنّه نظام فحولي/ نقيض للنظام الأنثوي يحاول أن يقرّر حضوره بوصفه بديلاً للنظام الأنثوي الغائب/أم عمرو.

إن صورة "الأنا" تكشف في هذه الأبيات عن ذات ممتلئة مالئة لفضاء المكان بأفعالها وتحركاتها، فهي تندغم في إطار المجموع لتغيير المعايير السائدة وتحقيق تفوق الذات وانتصارها.

ولكي يعزّز الشاعر حقيقة تقويض النسق الأنثوي فإنه يعرض لنا مفهوماً من القيم جديداً لـ "الأمومة" في النسق الفحولي :

وأمّ عيالٍ قد شهِدتُ تقُوتُهمْ إذا أطعمتهمْ أوْ تحتْ وأقلّتِ

فإذا كانت "أم عمرو"، قامعة لإرادة أبنائها أو لصوت الذات المخالفة، فإن الرجل في النسق الجديد يتحول إلى أم رؤوم تحنو على المجموع المتوحّد وتحفظ كيانه وحياته. ومن هنا؛ فإن استطراد الشنفرى في توصيف صورة "الأم" في نسق الصعلكة يدلّ بطريقة إيحائية على وظيفة القائد/المسؤول تجاه المجموع، حيث تنعدم التفرقة واللامساواة ويندغم الواحد في الكل والكلّ في الواحد. ونتيجة لهذا يحسّ الفرد العامل في إطار الجماعة بقيمته وتميّزه لاسيما عندما يجعل من نفسه مرآة للآخر في الفاعلية. وهكذا "يؤكدّ الإنسان حريته

ومسؤوليته عن طريق الفعل، فيأخذ على عاتقه تبعة وجود يحققه في الخارج، ويضع أما أنظار الآخرين ذاتاً مرئية يحكم عليها الجميع"[(١)].

وتُجلي الضدية بين أم عمرو/أمّ عيال في هذا النص قضية مركزية في التجربة الإنسانية وهي قضية الحس بالعدم والوجود للفرد في إطار النسق الجمعي. فأم عمرو، كما أبان الدارس، أدت دوراً قمعياً في استلاب رأي الشاعر الذي يشعره بعدمية وجوده : "وما ودعت جيرانها إذ تولت ... وقد سبقتنا أم عمرو بأمرها"، وهذا العمل يجعل الفرد يعيش مرحلة الهامشية وتجريد الذات من فاعليتها. ولهذا بدت صورة أم عمرو في حدقة الشاعر صورة سالبة تتسم بالتحول والخوف والخمول، الأمر الذي يجعلها متضادة مع صورة (أم عيال : نسق الصعلكة) التي تبدو في حيوية ونشاط لا مثيل له، وهي فضاء المكان بالحركة والفاعلية حيث يشعر الفرد بوجوده في هذه الحياة، وتندغم الفردية بـ "النحنية" وتتحول الهامشية إلى مركزية فاعلة.

إن التمايز بين الصورتين النسقيتين أم عمرو/أم عيال يغدو، في رؤية الشاعر، إظهاراً قصدياً واعياً لسلسلة من المفاتيح الضدية : السلب/الإيجاب، والخمول/العمل، والاستلاب/الإعزاز، والنظام الزائف/النظام الفعلي، والأنوثة/الذكورة (القدرة على التشكل)، وهذه المفاتيح المنداحة في بنية النص الصعلوكي تعد موضوعات جد مهمة في الوعي الإنساني، وعلى تماس مباشر بمعرفة الإنسان لحقيقة الوجود وأشكال الصراع فيه.

ويؤدي قانون الهامشية في عرف الصعلوك إلى سعي دؤوب لإثبات الذات وحفظها عن طريق إبراز صورتين للقوة : القوة القولية بتحدّي النظام الوضعي القائم وإهماله وتجاوز

---

(١) زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، الفجالة-القاهرة، د.ت، ص ٤٢.

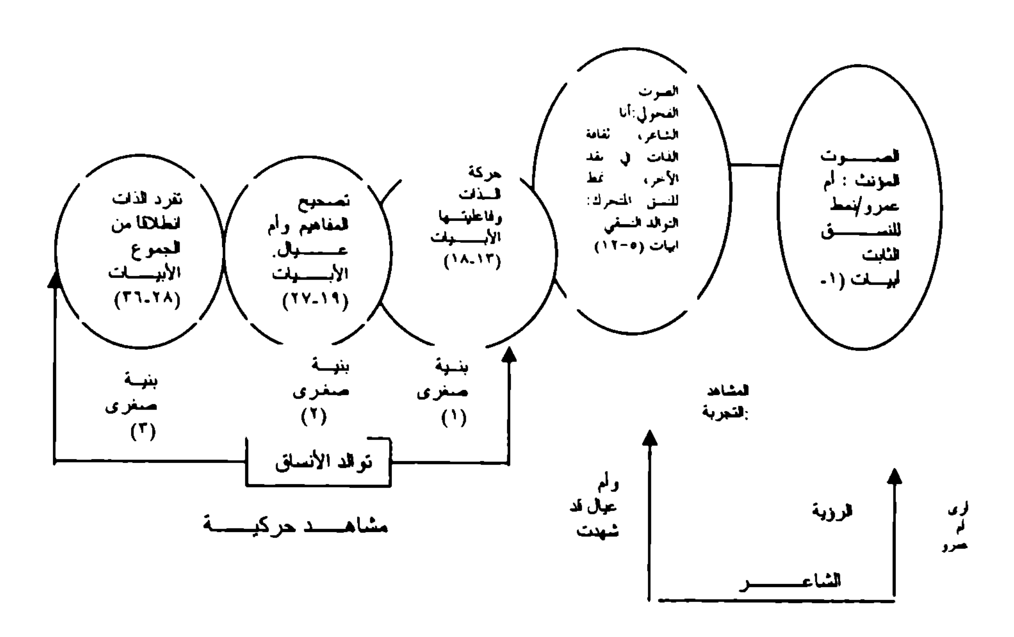
قيمه ومرجعياته، وهو ما يمكن أن نسميه الآن بالموقف الإيديولوجي تجاه نظام بعينه، وقوة فعلية جسدية تتمثل في قهر الخوف بالمغامرة وعشق الموت كما رأينا في قراءة النص السابق.

ونتيجة لهذا الموقف الإيديولوجي للشاعر تجاه أم عمر (القبيلة)، نلحظ طبيعة التوالد أو الانبثاق النسقي لصورة الفرد الفاعل المهمش في إطار المجموع (الأبيات ٢٨-٣٦) :

قتَلْنا قتيلاً مهدياً بِمُلبِّدِ ... جمارَ منىً وسط الحجيجِ المُصوِّتِ
جزَينا سلامانَ بنَ مُفرجَ قَرْضَها ... بمَا قدَّمَتْ أيديهمُ وأزلَّتِ
وهنِّيءَ بي قَوْمٌ وما إنْ هنأتُهُمْ ... وأصبحتُ في قومٍ وليسُوا بمُنيَتي

لقد سبقت الإشارة من قبل الدارس إلى ظاهرة لافتة للنظر في نص الصعلكة وفي غيره من نصوص الشعر الجاهلي التي يعلي فيها الشاعر من قدر الذات وقدرتها، وأعني بها ظاهرة التوالد النسقي للصور في حيز القصيدة الواحدة. أي أن النص الشعري يتكون في جوهره من مجموعة بنى نسقية ذات إشارات دالة وعلائق واضحة، ففي هذا النص، مثلاً، تتضح للمتلقي طبيعة التوالد النسقي من خلال صورة أم عمرو، والتي يمكن الإشارة إليها بالرمز (أ)، وهي تجسد بنية كبرى ثابتة ومستقلة في داخل النص، وفي إطارها الزمني (الكان والكائن)، وصورة النسق الصعلوكي الذي تتشدر بنيته الكبرى (النواة) إلى وحدات (أنوية) صغرى متولدة متحركة تنسجم وصورة النسق الصعلوكي. وهذا يعني أن البنية الكبرى تبدأ في نسق "الأنا" بصوت الشاعر : " فيا جارتي وأنْتِ غيْرُ مُليمَة..."، وتتبعها البنى الصغرى :

أ- فَبتْنا كأنَّ البيْتَ حجْر فوْقَنا...، و ب- وأمُّ عيالٍ قد شهدتُ تقوتُهمْ، و ج- قتَلْنا قتيلاً مهدياً بمُلبدِ..." . وهذا ما توضحه الترسمية التالية :



تشكل البنى النسقية الصغرى (المتولدة) محاولة جادة من قبل الشاعر لتعزيز وجوده في المكان، فإذا كانت (أم عمرو) تغادر المكان هرباً من مواجهة الواقع (حقيقة الوجود)، فإن الحياة أو مفهوم البقاء عند الشاعر الصعلوك يستوجب ثباتاً والتصاقاً بحدود المكانية.

وعندما تتجرد النفس الإنسانية من هاجس الخوف/الموت بفعل المواجهة والمغامرة، فإنها تجذّر إذّاك سلطتها في المكان (الحياة)، ويضحي بناء المستقبل الحافل بالحياة هدفاً غائياً لها :

إذا ما أتتني ميتَتي لم أُبالِها ولمْ تذْرِ خالاتي الدموعَ وعمَّتي
ولو لمْ أرمْ في أهلِ بيتي قاعداً إذن جاءَني بين العمودين حمَّتي

إن صورة الأنساق المتوالدة في نص الشنفرى هذا توحي للمتلقي بسؤال عميق في التجربة الإنسانية منذ القدم وحتى الأن وهو : كيف نعيش الحياة؟ أو كيف نثبت وجودنا؟ .

ولاشك في أن مفهوم الرفض في فلسفة الشاعر الصعلوك هو القيمة الكبرى لصنع العالم الذي تتضخم فيه الذات بعد التوحد بالمجموع، فتصبح الذات وفقاً لمفهوم الرفض هذا قادرة على خلق سلطتها المضادة انطلاقاً من العمل الخلاق في إطار المكـــان.

فانخراط الشاعر في واقع التجربة الحالية عزز في داخله عامل الثقة بالنفس للخروج من إسار الضعف والانهزام إلى حقيقة الفاعلية ومحو الآخر "العدو". فتوحد الشاعر في روح الجماعة أهّله، والحال هذه، إلى مواجهة الشر وإرضاء الذات بإعادة الحقوق إلى أصحابها. ومن هنا تتمرأى الجدلية الضدية بين فعل "الرؤية" في مفتتح النص "أرى أم عمرو أجمعت فاستقلت..."، وفعل المشاهدة في قوله "وأم عيال قد شهدت تقوتهم..."، إذ إن فعل الرؤية يمثل في يقينية الشاعر الوجه الحقيقي لموقف القبيلة منه. ولم يأتِ فعل الرؤية هذا إلا بعد إعمال للعقل والنظر معاً في كشف فداحة المأساة التي وقع فيها الشاعر. فالرؤية تعطي الشاعر انطباعاً بهروب النسق القبلي/أم عمرو من مرآة الحياة، الواقعية إلى المجهول المطلق وتحقيق التلاشي، بينما يشي فعل المشاهدة بالسلوك الفعلي للفرد في هذا الوجود والتناهي في المجموع قصد بعث الذات وتحقيق تفرّدها.

وإذا كانت رؤية الشاعر في بداية النص لصيقة بموضوعة "الرحلة" التي توحي بانفلات الذات من المكان (الحياة) ورحيلها عن الواقع الحالي، فإن المشاهدة في مشهد الصعلكة تجعل الشاعر يصنع "الرؤية" و "الرؤيا" في آن واحد.

ولهذا تتماهى الرؤية الراهنة بفعل "القتل : الدم" -أي القتل الذي يكون في سبيل انبعاث الحياة وتحقيق الأمان للنفس الإنسانية حاضراً ومستقبلاً، وهو ما لم يتحصّل للشاعر في حدث الرؤية الأول.

ويقدم الشنفرى في هذا النص رؤية خاصة لمفهوم الانبعاث من الموت /اللاشيء في الحسّ الإنساني عن طريق الحركة والفعل (الآن) وتشكيل الحلم انطلاقاً من الراهنية. ولا غرو في أن مثل هاته الفلسفة للذات المتصعلكة لا تنكشف إلاّ بالقراءة الفاحصة لمداخيل النص الصعلوكي، الذي تتضمن بنيته الداخلية أنساقاً متضادة متصارعة توضح لمتلقيها موقف الإنسان القديم من إشكالية العدم والوجود.

ولهذا فقد وقع أحد المتلقين لنص الشنفرى هذا في حيرة صريحة عندما قدم قراءة سطحية تذوقية للتائية ففهم صورة المؤنث على أنها المرأة أو الحبيبة الحقيقية للشاعر، ليقول : "ولسنا نملك أمام غموض حياة الشنفرى أن نحدّد نوعية العلاقة التي تربطه بها في الواقع: هل كانت محبوبة له حالت ظروف حياته دون الاقتران بها؟ أم أنها حبيبة تزوجها وسكن إليها ردحاً من الزمن حتى اضطرت إلى الانفصال عنه؟ ذلك شيء لايمكن القطع به، وكلّ ما يمكننا هو الحدس بأن أميمة كانت زوجاً له ؛ لأنه خلال تصويره لحياته معها لمس كثيراً من جوانب حياتها البيئية الخاصة التي يتعذر معرفتها إلاّ لشخص لصيق بها"[١].

---

(١) محمد عبدالعزيز الموافي، رؤية جديدة لقصيدة قديمة، جذور "التراث"، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، سبتمبر ١٩٩٩، ص ١١٠.

٤-١ فوقية الأنثى / دونية الفحل:

وينبثق عن تمركز الضدّ في القصيدة الجاهلية ولادة الذات المتعالية التي ترى في تفوقها على الآخر –الخصم، تأسيساً لنسقها الفردي وجعله محوراً فاعلاً في وجود المجموع. يقول عنترة[(١)]:

إنْ تغدُفي دوني القناع فإنني ... طَبٌّ بأخذِ الفارس المستلئم[(٢)]
أثني عليَّ بما علمت فإنني ... سمحٌ مخالقتي إذا لم أظلَمِ
فإذا ظُلمتُ فإنَّ ظلميَ باسلٌ ... مرٌّ مذاقته كطعم العلقَمِ
ولقد شربتُ من المدامة بعدما ... رَكَدَ الهواجِرُ بالمشوفِ المُعْلمِ[(٣)]
بزجاجةٍ صفراءَ ذاتِ أسرّةٍ ... قُرِنَتْ بأزهَرَ في الشِّمال مفدّمِ[(٤)]
فإذا شربتُ فإنني مستهلكٌ ... مالي، وعرضي وافرٌ لم يُكْلَمَ
وإذا صحوتُ فما أقصّر عن ندى ... وكما علمْتِ شمائلي وتكرّمي
وحليلِ غانيةٍ تركتُ مجدّلاً ... تمكو فريصَتُه كشدْق الأعْلَمِ[(٥)]
سَبَقَتْ يدايَ له بعاجِل طَعْنةٍ ... ورشاشِ نافذةٍ كلوْن العَنْدمِ
هلاّ سألتِ الخيل يا ابنةَ مالِكٍ ... إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي
إذْ لا أزالُ على رحالة سابحٍ ... نَهْدٍ تَعاوَرُهُ الكُماةُ مُكلَّمِ

---

(١) ديوان عنترة، تقديم وترتيب وشرح : عبدالقادر محمد مايو، مراجعة : أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٢٢٩-٢٣٢.

(٢) تغدفي: ترسلي.

(٣) المعلم:الدينار.

(٤) المفدم: خرقة تشد على فم الإبريق.

(٥) تمكو : تصفر بالدم وتصوت.

طَوْراً يُجرِّدُ للطِّعانِ وتارةً ... يأوي إلى حصدِ القسيِّ عَرَمْـ
يُخبرْكِ من شَهِدَ الوقيعةَ أنّني ... أغشى الوغى وأعِفُّ عند المغنـ

....

ومُدجّجٍ كره الكماةُ نِزالَهُ ... لا ممعنٍ هَرَباً ولا مستسْلـ
جادت يداي له بعاجلِ طعْنةٍ ... بمثقَّفٍ صَدْقِ القناةِ مُقـ
برحيبةِ الفَرْغَينِ يهدي جَرْسُها ... بالليلِ مُعتَسَّ السِّباعِ الضُّرَّمِ
فشككتُ بالرّمحِ الأصمِّ ثيابَهُ ... ليسَ الكريمُ على القنا بمحـ
فتَركتُهُ جَزَرَ السِّباعِ يَنُشْنَهُ ... ما بينَ قُلَّةِ رأسِهِ والمِعْصَـ
ومِشَكِّ سابغَةٍ هتكتُ فُروجَها ... بالسيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعْلَمِ
رَبِذٍ يداه بالقِداحِ إذا شَتَا ... هتّاكِ غاياتِ التِّجارِ مُلَوَّمِ
لمّا رآني قد نزَلْتُ أُريدُهُ ... أبدى نواجِذَهُ لغيرِ تبسُّـ
فطعنتُهُ بالرّمحِ ثمّ عَلَوتُهُ ... بمُهنَّدٍ صافي الحديدةِ مِخْذَمِ
عهْدي به شدَّ النهارِ كأنّما ... خُضِبَ البَنانُ ورأسُهُ بالعِظْلَمِ
بَطَلٍ كأنَّ ثيابَهُ في سَرْحَةٍ ... يُحذى نِعالَ السِّبتِ ليس بتَوْ
يا شاةَ ما قَنَصٍ لمنْ حلّت لَهُ ... حَرُمَتْ عليَّ وليتها لم تحْـ
فبعثتُ جاريتي فقلْتُ لها اذهبي ... فتجَسَّسي أخبارَها ليَ واعلمـ

---

(١) برحيبة الفرغين : أي بطعنة وساعة مخرجي الدم.

(٢) المشك: الدرع.

(٣) ربذ يداه: أي سريع اليدين خفيفهما.

(٤) المخذم: القاطع.

(٥) الجداية: الغزالة الصغيرة.

قالت رأيتُ من الأعادي غِرةً | والشاة مُمْكِنَةٌ لمنْ هو مُرْتَمِ
نُبئت عمْراً غيرَ شاكرِ نِعمَتي | والكفرُ مَخبثَةٌ لِنَفْسِ المُنْعِمِ
ولَقَدْ حَفِظْتُ وَصاةَ عمّي بالضّحى | إذ تَقْلِصُ الشَفَتانِ عنْ وَضَحَ الفَمِ
في حَوْمَةِ الموْت التي لا تشتكي | غَمَراتها الأبطالُ غيرَ تَغَمْغُمِ[1]
إذْ يتقونَ بيَ الأسنَّةَ لم أخِمْ | عَنْها ولكنّي تَضَايقَ مُقْدَمي

....

لمّا رأيتُ القَوْمَ أقْبَلَ جَمْعُهُمْ | يتذامَرُونَ كَرَرْتُ غيرَ مُذَمَّمِ
يدعون عنترَ والرماحُ كأنها | أشطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدهمِ
مازلتُ أرميهمْ بِثُغرةِ نحرِهِ | ولَبَانِهِ حتى تَسَرْبلَ بالدّمِ
فازورَّ من وقعَ القنا بلَبانِهِ | وشكا إليَّ بعبرَةٍ وتحمْحُمِ[2]
لو كان يدري ما المحاورةُ اشتكى | ولكانَ لو علم الكلامَ مكلّمي
ولقد شفَى نفسي وأبْرأ سُقْمَها | قِيلُ الفَوارسِ ويْكَ عنترَ أقدِمِ
ذُللٌ ركابي حيثُ شئتُ مُشايعي | لُبي، وأحفزُهُ برَأي مُبْرَمِ
إنّي عداني أنْ أزوركِ فاعلمي | ما قدْ علمتِ وبعضُ ما لمْ تعلمي
حالَتْ رماحُ ابنَيْ بغيضٍ دونكم | وَزَوَتْ جواني الحرْبِ منْ لم يُجْرِمِ
ولقد خشيتُ بأن أموت ولم تدُرْ | للحرب دائرةٌ على ابني ضَمْضَمِ
الشاتمي عِرْضي ولم أشتُمْهما | والنّاذِرَيْنِ إذا لمْ القَهمادَميَ
إنْ يفعلا فلقدْ تَرَكْتُ أبَاهُما | جزَر السِّباعِ وكلُّ نسْرٍ قَشْعَمِ

---

(١) التغمغم: الصوت الخفيّ المختلط.
(٢) التحمحم : الصوت الخفي.

تسمح هذه الأبيات المجتزأة من معلقة عنترة بكشف جدلية الصراع النسقي وتمظهراته ما بين سلطتين : سلطة الفرد /عنترة الذي يسعى إلى تشكيل نسقيته عبر الفعل البطولي، وسلطة الآخر/الخصم (المنظومة القيمية الاجتماعية).

فالتحليل الثقافي لبنيات هذه الأبيات يُجلّي للمتلقي ثقافة الشاعر الواعية بالأسس التي يقوم عليها نظام القبيلة في المجتمع الجاهلي في تعامله مع الفرد. ويأتي إحساسُ الشاعر باستلاب هذا النظام الجمعي لحريته من حيث النسب واللوْن مدخلاً لتعرية الفكر النسقي الجمعي، وتحديد مدخلات التعامل معه.

ويبدو الصراع واضحاً بين الفرد /الشاعر وطيوف الآخر (النسق الجمعي) على النحو الآتي :

أ- صراع الشاعر مع المفاهيم المبثوثة في ثقافة الفكر القبلي، وعلى رأسها مفهوم الظلم الاجتماعي الذي يتوجس منه الشاعر ريبة كما بدا في الأبيات. فالشاعر يتمنى أن تثني عليه محبوبته عبلة، وفكرة الثناء هذه متصلة بمعنى الشكر الذي يريده الشاعر كاعترافٍ أوليٍّ بوجوده وفاعليته؛ لأن المحبوبة تعلم جيداً مدى بلائه وقوته وأخلاقه كي لا تتستر عنه بوصفه إنساناً غريباً. ويمضي الشاعر في تأسيس قيمة الرفض لظلم النسق الجمعي من خلال إظهار هذه القيمة التي تكتنزها لغة النص أولاً، ومن ثمَّ تبني المفاهيم النسقية نفسها للنسق الجمعي كالانتقام لكرامة الذات " فإذا ظلمتُ فإنَّ ظلمي باسلٌ..."، والإحساس بقيمة الانتشاء في شرب الخمر والكرم /إقامة الحياة كما يفعل علية القوم "فإذا شربت فإني مستهلك ... مالي وعرضي... وإذا صحوت فما أقصر عن ندى...".

ب- ولكي يثبت الشاعر هويته ويؤكد تفوّق نسقه الذاتي، فإنه يوظف ذاكرته في سرد صور من ألوان بطولته. ومن هذه الصور التي يتجلّى فيها الوعي السردي عند الشاعر مصرع زوج الغانية أمام قوة الفرد، واختيار الشاعر لزوج الغانية هنا يعبر عن فكرة مركوزة في نفس الشاعر، وهي تأكيد فكرة القوة المطلقة التي لا توازيها قوة في رؤيته. فالزوج البطل عندما يخوض المعركة فإنه يأخذ على عاتقه مسؤولية الدفاع عن قيمة الجمال والحياة /الغانية، نظراً لوجود من يذكره بمتعة الحياة فيقاتل قتالاً مستميتاً. وهزيمة عنترة لهذا البطل توحي بنزوعه إلى حسّ التملك لهذه الغانية /رمز الحياة والمتعة، وإلى أنه حقيق بها وبالدفاع عن عالمها. ولهذا، فإنَّ الشاعر متخوف من

نكران المحبوبة التي تنتمي إلى النسق الجمعي لجهد العمل/اليد "عجلت يداي" بتجاهله والادّعاء بعدم معرفته، فنلحظه يتخذ من المجموع شاهداً على نعمة الفعل:

هلاّ سألتِ الخيل يا ابنةَ مالِكٍ إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمي

ونلحظ الشاعر يحضّ محبوبته على السؤال عن أدائه البطولي وسلوكه الفردي في الحرب، والحض على السؤال دالٌّ على شوق الشاعر إلى إقناع مفردات النسق الجمعي بخصوصية النسق الفردي، وأنه يتسم بالأخلاق والقيم المعرفية التي تؤهله لأن يأخذ مكانته في إطار المجموع ويضحي فرداً مميزاً :

يخبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى وأعِفُّ عند المغنمِ

ويحاول الشاعر أن يضفي على نسقه هالة من الألق البطولي الخارق بفعل القصّ. فتستحضر لنا ثقافته صورة البطل المدجج بالسلاح عندما كره الأبطال لقاءه فتصدّى له عنترة دون خوف تاركاً إياه طعاماً للسباع. وتدوّن ذاكرته أيضاً صورة حامي الحقيقة الذي يتخذ علامة تشهره في الحرب كدليل على شجاعته واستماتته في الدفاع عن ماله وعرضه. إذ يحطم عنترة درع ذلك البطل المعروف بكرمه وغناه مسجلاً انتصاره عليه.

إن سيطرة فكرة القتل في لغة الشاعر تعد تطهيراً للمدنس (لون الشاعر: العبد) في رؤية النسق الثقافي الجمعي، ولذلك فإننا نرى الفرد (العبد) يصنع ما لا يصنعه الأحرار الأبطال في الحرب. فهو يتحدى ويواجه ويقتل الكرام من الأبطال "ليس الكريم على القنا بمحرّم". بل إن هذا الفرد المستلب يتحول إلى الموت نفسه الذي

يخطف رقاب السادة من الأبطال "حامي الحقيقة" ليعزز سلطة نسقه الذاتي وعلوه على غيره من الأبطال في إطار النسق الجمعي " فطعنتهُ بالرّمحِ ثمّ علَوتهُ...".

ج- وتتضحم ذات الشاعر تدريجياً عندما تشعرنا بأنها صاحبة نعمة تكفر من قبل الأسياد " نُبئت عمْراً غيرَ شاكرِ نِعمَتي". فالذات توجه رسالة للمجموع بتفوقها على الرغم من إحساسها بالنفي والاغتراب، وهو -أي الشاعر- يحاول محو سلبية الوحدة والاغتراب بتحقيق التميز والإبداع عبر أداة الثقافة "الخيل، والإبل"، التي تفرض وجود الفرد المغترب في فضاء النسق الجمعي الذي يشهره ويعترف به وبفعله البطولي "يدعون عنتر...".

ويمكن أن نرى في ضوء سياق الحديث عن تضخم ذات الشاعر قدرة الشاعر على الاستغناء عن الجمال/المكافأة-المحبوبة في حيز النسق الجمعي في سبيل الدفاع عن عرضه بحيث تصبح رغبة الانتقام من الآخر "ابني بغيض وابني ضمضم" عملاً مقدساً ونبيلاً متفوقاً على ثقافة العشق:

إنّي عداني أنْ أزوركِ فاعلمي ما قدْ علمتِ وبعضُ ما لمْ تعلمي

لقد وجدت الذات النسقية للشاعر نفسها وسط كم هائل من الأعراف والإيديولوجيات التي لا تعترف بهوية الذات المهمّشة، لذا فإن هذه الذات تبدأ بحركة التمرد على منظومة النسق الجمعي بتقمص مبادئه وأفكاره في الحياة (الكرم والبطولة) لإقامة النسق الاستعلائي.

وهذا النسق الاستعلائي للذات هو الذي يجعلها قادرة على نفي النقص والغياب بدلاً من ذلك بالتملك والكمال وديمومة الحضور. إذ إنّ "استمرار الحضور يولّد في النفس عادة الرؤية، والعادة إيقاع العموم في الحياة. لذا تمر بطيئة الوقع

خاملة الذكر، ولا يكسر رتابتها إلا حافزٌ من الخصوصية يستشعر قيمتها وأهميتها. من هنا يصبح الغياب تحطيماً لعادة الحضور، وتحريكاً لنوازع الشوق"(١).

ولذلك، فإن تحليل البنى النسقية في نسيج النص الشعري الجاهلي تستأهل قراءة عارفة بأبعاد الرمز والصور الدالة داخل هذه البنى، فالشاعر الجاهلي يتخذ الرمز أداة فاعلة عندما يريد أن يبوح بقضية تؤرقه أو موقف يثبت فيه رؤيته تجاه أي حدث كوني.

١-٥ غياب الأنثوي / حضور الفحولي :

لقد قرئ شعرنا القديم قراءات جديدة ومتعددة من قبل النقاد ووفق مناهج متعددة أيضاً(٢)، ولا شك في أن هذه التعددية تسهم في إثراء النص الشعري من جهة وتومئ إلى حقيقة الرمز اللامتناهي في بنية النص مما يجعل القصيدة نابضة بالحياة قادرة على الإيحاء بفعل العملية القرائية الجادة.

وعندما يتحدث الدارس عن هيمنة النسق وسلطته في داخل القصيدة الجاهلية، فإن هذا يعني أن نحاول أو يحاول درسنا النقدي الجديد قراءة الشعر الجاهلي قراءة نسقية تأويلية انطلاقاً من مرموزات اللغة المشكلة للنص، ومن خلال ثقافة الشاعر نفسه وخبرته بقضايا التجربة الإنسانية والوجود الإنساني. فالنص الشعري الجاهلي، إذن، عالم من الأنساق المتداخلة والمتضادة في آن، وهذه الأنساق في تداخلها وتصادمها تمثل إطاراً واضحاً لموضوعة القطبية في الحياة : الأنا (الإنسان)، والآخر على تعدد إشارياته ومحمولاته. ومن النصوص الشعرية التي تكشف قراءتها عن حضور الأنساق وتضادها وهي تصور مسار الصراع الإنساني، نونية المثقب العبدي التي يقول فيها (٣):

---

(١) عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٦.

(٢) لنظر حول هذه القراءات : عفيف عبدالرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧.

(٣) المفضليات، ص ص ٢٨٧-٢٩٢.

أفاطِمُ قبل بينِكِ متعيني ومنعُكِ ما سَألتُ كأنْ تبيني
فلا تعدي مواعد كاذباتٍ تمرُّ بها رياحُ الصيفِ دوني
فإني لو تخالفني شمالي خلافَك ما وصلتُ بها يميني
إذاً لقطعتُها ولقلتُ بيني كذلك أجتوي من يجتويني[١]
لمن ظعنٌ تُطالع من ضُبيبٍ فما خرجت من الوادي لحين[٢]
مررْنَ على شَرافِ فذاتِ رَجلٍ ونكّبنَ الذَّرانحَ باليمينِ
وهنَّ كذاكَ حينَ قطعن فلجاً كأنَّ حمولهنَّ على سفينِ
يشبّهْنَ السفينَ وهنَّ بخْتٌ عُراضَاتُ الأباهِرِ والشُّؤون[٣]
وهنَّ على الرجائزِ واكناتٌ قواتِلُ كلِّ أشجعَ مستَكين[٤]
كغزلانٍ خذلْنَ بذاتِ ضالٍ تنوشُ الدانياتِ من الغصون
ظهرنَ بكلَّةٍ وسدلنْ أخرى وثقّبن الوَصاوصَ للعيون[٥]
وهنَّ على الظلام مُطلَّباتٌ طويلاتُ الذوائب والقرون
(أرينَ محاسناً وكننَّ أخرى من الأجيادِ والبشرِ المصون)
ومن ذهبٍ يلوحُ على تَريبٍ كلونِ العاجِ ليس بذي غُضون
إذا ما فُتْنَهُ يوماً برهْنٍ يعزُّ عليه لم يرجع بحينِ[٦]

---

(١) الاجتواء: ألاّ يستمرىء البلاد.

(٢) الذرانح : نهر بين كاظمة والبحرين.

(٣) بخت: الإبل الخراسانية. الأباهر: جمع أبهر وهو عرق في الظهر. الشؤون: جمع شأن وهو مجرى الدمع إلى العين.

(٤) واكنات : هادئات مطمئنات.

(٥) الوصاوص: جمع وصوص، وهو ثقب في الستر وغيره على مقدار العين ينظر منه.

(٦) فتنه: تركنه وخلفنه وراءهن.

بتلهيــةٍ أريــشُ بهــا سهامـــي	تَبُــذُّ المُرشــقاتِ مــن القَطــين
عَلَــوْنَ زبــاوةً وهــبطْنَ غيــباً	فلــم يــرجعنَ قائلــةً لحــين
فقُلــتُ لبعضــهنّ، وشُــدَّ رحلــي	لهــاجِرَةٍ نصــبْتُ لهــا جبيــني
لعلّــكِ إنْ صــرَمتِ الحبــلَ منّــي	كــذاكِ أكــونُ مُصــحبتي قَرونــي
فســلِّ الهــمَّ عنــك بــذاتِ لــوْثٍ	عُــذافرةٍ كمطْرقــةِ القُيــون[١]
بصادقــةِ الوجيــفِ كـأنَّ هــرّاً	يباريهــا ويأخــذُ بالوضيــن[٢]
كســاها تامِكــاً قَــرِداً عليهــا	سَــوادِيُّ الرَّضــيحِ مــع اللُّجــين[٣]
إذا قلقــت أشــدُّ لهــا سِنافــاً	أمــام الــزُّورِ مــن قلــقِ الوضــين
كــأنَّ مواقــعَ الثَّفنــاتِ منهــا	مُعرَّسُ بـاكراتِ الـورْدِ جُـونِ قُوى النّسْعِ
يجُــدُّ تــنفُّسُ الصُّــعداءِ منــها	المحــرَّمِ ذي المُتــون
تَصُــكُّ الحــالبَين بمَشْفَتــرٍ	لــهُ صــوتٌ أبــحُّ مــن الرنــين[٤]
كــأنَّ نَفــيَّ مــا تنفــي يــداها	قِــذافُ غريبَــةٍ بيــديْ مُعــين
تسُــدُّ بــدائم الخَطَــران جَثْــلٍ	خَوايــةَ فــرْجِ مِقــلاتٍ دَهــين
وتسْــمَعُ للــذُّبابِ إذا تغنّــى	كتغريــدِ الحَمــامِ علــى الوُكــون
فألقيــتُ الزّمــامَ لها فنامــت	لِعادَتهــا مـنَ السَّــدَفِ المُبــين[٥]

---

(١) ذات لوث : ناقة ذات قوة. عذافرة : شديدة. القيون : الحدّادون

(٢) الوجيف : ضرب من السير. الوضين : حزام الرحل.

(٣) تامك: سنام مشرف. قرد: ملبد بعضه على بعض. السّوادي : القت والنوى. الرضيح: النوى الذي يدق.

(٤) بمشفتر: بحصى متفرق.

(٥) دائم الخطران : يريد ذنبها. الجثل: الكثير الشعر. الخطران : الحركة. السدف: ظلمة الليل.

كـــأن مُناخَهـــا ملقـــى لـــجامٍ على معْزائهـــا وعلـــى الوجـــين[١]
كـــأن الكُـــورَ والأنســـاعَ منـــها على قَـــرْواءَ مـــاهرةٍ دَهـــين[٢]
يشـــقُّ المـــاءَ جؤجُؤهـــا ويعلـــو غـــواربَ كـــلَّ ذي حـــدبٍ بَطـــين
غـــدتْ قـــوداءَ منشـــقاً نَساهـــا تَجاسَـــرُ بالنُّخـــاعِ وبالوتـــين
إذا مـــا قمـــتُ أرحَلُهـــا بليـــلٍ تـــأوَّهُ آهـــةَ الرجُـــلِ الحزيـــنِ
تقـــولُ إذا درأتُ لهـــا وضيـــني أهـــذا دينـــهُ أبـــداً وديـــني[٣]
أكـــلَّ الـــدَّهرِ حـــلٌّ وارتـــحالٌ أمـــا يُبقـــي علـــيَّ ومـــا يقيـــني
فـــأبقى بـــاطلي والجِـــدُّ مـــنها كـــدُكَّانِ الدَّرابنَـــةِ المطـــينِ[٤]
ثنيـــتُ زمامهـــا ووضـــعتُ رَحلـــي ونُمْرُقَـــةً رفـــدتُ بهـــا يميـــني
فرحْـــتُ بهـــا تعـــارضُ مسْبطِـــراً علـــى صَحْصـــاحِهِ وعلـــى المُتُـــون[٥]
إلى عمـــروٍ ومـــن عمـــروٍ أتتـــني أخـــي النَّجَـــدات والحلـــمِ الرَّصـــينِ
فإمَّـــا أن تكـــونَ أخـــي بـــحقٍّ فـــأعرفَ منـــك غثّـــي أو سميـــني
وإلاّ فـــاطَّرحني واتـــخذني عـــدوّا أتقيـــك وتتقيـــني
ومـــا أدري إذا يمَّمـــتُ أمـــراً أريـــدُ الخـــيرَ أيُّهمـــا يليـــني
أ ألخَيْـــرُ الـــذي أنـــا أبْتغـــيهِ أم الشـــرُّ الـــذي هـــو يبتغيـــنى

---

(١) الوجين : ما غلظ من الأرض.
(٢) قرواء: سفينة طويلة.
(٣) الوضين : الهودج.
(٤) الدرابنة : البوابون. المطين : المطلي بالطين.
(٥) المسبطر : الطريق الممتد.

ينبني هذا النص على سلسلة من الأنساق المضمرة التي تشكل عوالمه الإنسانية، وتصور فلسفة الشاعر الذاتية تجاه موضوعة القدر ومشكل الخير والشرّ. لذا يمكن قراءة النسوج الأولية لهذا النص في ضوء الواسمات النسقية التالية :

أولاً : النسق الأنثوي المنفرد (نسق الفطم) ويشغل الأبيات (١-٤).

ثانياً : النسق الأنثوي الجمعي (نسق الظعن) ويشمل الأبيات (٥-١٩).

ثالثاً : النسق الأنثوي المقنع (نسق الناقة) وتمثله الأبيات (٢٠-٤٠).

رابعاً : النسق الفحولي (نسق السلطة) ويتضمن الأبيات (٤١-٤٣).

خامساً : النسق الفحولي المتحرك وتمثله رؤية الشاعر لمجموع هذه الأبيات ويلخصها البيتان الأخيران (٤٤-٤٥).

فالنداء (أفاطم) مفتاحاً أساسياً لشيفرات النسق الأول ومدخلاً رئيساً لتجليات الثابت والمتحول في العلاقات الإنسانية. والشاعر في هذا النسق يتخذ موقف الإنسان الحريص على صفة الثبات في المتعة (متعيني)، وهذه الصفة إشارة واضحة إلى معنى الحياة والوجود الإنساني الفاعل فيها.

ولعل لغة النداء في مفتتح النص تجسد بشكل واضح حقيقة الصوت الإنساني الباحث عن ثبات العلاقة الإنسانية أو ثبات الآخر الذي يسهم في حفظ النوع البشري وانسجام العالم الإنساني.

إن النداء، هنا، يعبر بطريقة ما عن حالة العشق الروحي بين الأنا (الشاعر) والآخر (فاطمة)، وهذا في حد ذاته مفهوم صريح لبناء العالم الإنساني وتأسيس الجنة الحالمة لدى الإنسان.

ولأن الشاعر يسعى إلى تمركز الثابت (عالم اللذة وتجدد الحياة باستدعاء صورة السحابة الولود) بحضور الآخر (النسق المؤنث)، فإنه يرفض انثيال الضدّ: البين /الوعود الكاذبة التي توحي له بغياب (الآخر) جوهر الحياة والقطب المؤثر فيها.

وهكذا جاء النداء بمكانة الصوت الإنساني الناصح الحكيم الذي يحرص على ديمومة الحياة واستمرارها، ويحذر من حدوث الفراق والتوتر الذي يصنع التحولات ويسهم في تصدع العلاقات الإنسانية.

لقد أدى خوف الشاعر من اندثار النسق الأنثوي وتفككه إلى أن يكون صارماً في لغته ومن ثم تعامله مع المؤنث. فإذا كانت فاطمة التي يسهم اسمها في تأكيد معنى التهدم الإنساني أو القطيعة (فاطمة : الفطم : الانقطاع انظر اللسان : فطم) —إذا كانت مؤشراً دالاً على الفراق /صورة الموت؛ فإن الشاعر قادر، والحال هذه، على اصطناع اللامبالاة واتباع سياسة المعاملة بالمثل —أي التحول من الإيجاب (صوت الحكمة) إلى السلب القطيعة /اللاوصل (... ما وصلت بها يميني، إذا لقطعتها ولقلت بيني...".

وأما في النسق الثاني، فإننا نلحظ الشاعر يقدم للمتلقي صورة أخرى من صور الحركة الدائبة للإنسان قصد تحقيق الحياة بإنقاذ المجموع (الظعائن) من حيّز التحوّل إلى حيّز الثبات والشعور بالسكينة.

ولا ندحة من القول إن شارة الاستفهام (لمن ظعنٌ تطالع من ضُبيبٍ ....) تعطي المتلقي انطباعاً عن مدى تعلق الشاعر بهاته الظعن الراحلة. ونحن نعلم جيداً أن السؤال ما

هو إلاً علامة إبستيمية Episteme تشير إلى ماهية البحث ومعرفة المبهم والملغز على حد سواء. وكأن حركة الظعن هذه تبعث الشاعر على القلق والتساؤل حول إشكالية الموت في الفكر الإنساني.

وعلاقة الشاعر بالنسق الأنثوي في هذا النص تحمل في طياتها أبعاداً إنسانية عميقة، فهي علاقة مؤسسة وفق رؤية الشاعر، إذا ما كانت إيجابية، على حب الذات الشاعرة للخصب والجمال والبقاء الإنساني (فاطمة+الظعن).

وتأسيساً على هذا، فإن صوت الشاعر المستفهم يجسد لنا حالة البطل المنقذ أو المخلص العارف بفضاء المكان وحدوده (ضبيب، والوادي، وذات رجل، والذرانح، وفلج)، والحافظ أيضاً للعلائم الجمالية (جماليات الظعن) للمؤنث في حركة الرحلة (حالة الغياب) صوب المجهول. فقد قدم الشاعر لظعنه توصيفاً جمالياً رائعاً يشي بالكيفية التي يصبح فيها الجميل مطلباً ملحاً ودالاً في الوجود الإنساني.

وليس من مظان القول بأن فعل المراقبة/المتابعة الدقيقة من قبل الشاعر ينم على جهد واضح، ومحاولة جادة لحركة الإنسان ولتطلعاته الحالمة بإعادة الموازين إلى نصابها، وتحويل المتحول إلى ثابت مستقر، والرحلة الإنسانية في المجهول إلى رحلة في أفياء اللامجهول. فالإحساس بالجمالي لا يمكن أن يكون إلا في عالم الحقيقة وهو عالم الحضور أو الخلود، بينما يضحي المضي في عالم المجهول (الرحلة) ضرباً من الإساءة إلى هذا الجمال الإنساني وعلامة من علامات الفقد.

ولاشك في أنّ بحث الشاعر اللاهث وراء الظعائن بفعل التوصيف المقامي هو عمل قصدي واع بخطورة الاستلاب الجمالي، وهو في كل هذا وذاك يهجس بضرورة عودة البريق إلى الحياة من خلال إيقاف عجلة الزمن والحيلولة دون حدوث اللامتوقع.

وتتخذ الظعائن قيمتها السامية حسب رؤية الشاعر نتيجة الرغبة المركوزة في قرارة نفسه تجاه حدث المتعة (الحياة) الذي ذكره في النسق الأنثوي المنفرد في بداية النص :

بتلهيةٍ أريشُ بها سهامي ... تبُذُّ المُرشقاتِ من القَطين

فذاكرة الشاعر، كما يبدو، متعلقة بالصورة الجمالية لحدث المتعة التي تعكس مسألة التصالح الإنساني بين الشاعر وفاطمة. ولا غرو في أن تكرار الشيء يعني في الفكر الإنساني نزوع النفس إلى الاهتمام بذلك الشيء من حيث إنه يملك عليها أمرها. وهكذا شكل تكرار المتعة في النسقين قانوناً إنسانياً يفرض نفسه كقضية إنسانية مطروحة بحيث ترتبط (المتعة) بالوجود واللامتعة بالعدمية واللاوجود.

إن حركية النسق الشاعر في أفضية هذا النص لتوحي للمتلقي بصورة الطواف المقدس الذي يؤديه النموذج/البطل بحثاً عن المفقود. فالشاعر، على أية حال، يعرض بفعل اللغة التصويرية طوافاً في المرايا النسقية للحياة للخلوص إلى حكم أو تقدير موقف.

فعندما طوف الشاعر في النسق الأنثوي الأول (فاطمة) قاصداً تحقيق المتعة بدلاً من الفراق تيقن من حقيقة صورة الآخر الساعي نحو الانفصال، فاتخذ قراره الصارم بحدث القطيعة. وهكذا بدت حالة الشاعر في النسق الأنثوي الجمعي صورة مطابقة لنظام /لاستراتيجية الدخول في عالم المرآة والخروج منه، فبعد أن شغل الشاعر الفضاء المكاني بحركته الدائبة محاولاً امتلاك صوت المجموع العاقل بغية إحداث الأمل في تشكيل الحياة جمالياً، نلحظ أن سعيه كان خائباً وأمله أضحى مكذوباً، إذ إن صورة النسق الجمعي بدت

امتداداً لصورة النسق المنفرد، بل إن لهاث الشاعر وراء الظعن الراحلة كان لعلة واضحة وهي وجود فاطمة (عالم المتعة) في هيكل هذا النسق.

ومن هنا يسيطر هاجس الغياب على الشاعر تارة أخرى وتتجلى مفرداته (علون رباوة، هبطن غيباً، فلم يرجعن..."، ليخرج الشاعر من فعل الطواف هذا بموقف انفعالي مشابه تماماً لموقفه في النسق الأول وهو الاستغناء عن عالم اللهو والمتعة (عالم الأنثى):

فقُلْتُ لبعضهنّ، وشدُّ رحلي لهاجِرَةٍ نصبْتَ لها جبيني
لعلّكِ إنْ صرَمتِ الحبلَ منّي كذاكِ أكونُ مُصحبتي قَروني

وأما النسق الأنثوي الثالث، فإنه يصور موقفاً جديداً للشاعر من ثيمة الغياب المطلق في النسقين الماضويين (فاطمة+الظعائن). وتشكل الناقة أو صورتها في هذا النسق الجديد محوراً أساسياً لرؤية الشاعر الوجودية ومحاولاته الجادة في البحث عن المشكل الدائم الذي تصطدم به النفس الإنسانية :

فسلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لوْثٍ عُذافرةٍ كمطْرقَةِ القُيونِ

لقد جرد الشاعر من نفسه في هذه الوحدة النسقية ذاتاً أخرى يحاورها لطرح القضية التي تشغل فكره – أي قضية غياب مفردات الحياة (الثبات).

إن الصورة التي كونها الشاعر للناقة هي في حد ذاتها ترميز لتصور الشاعر تجاه الأنثى المثال التي تسهم في تحقيق متعة الحياة وثباتها. فإذا كان نسق فاطمة ونسق الظعائن يمثلان حسب رؤية الشاعر هروباً من الحياة إلى الموت، فإن الناقة (الأنثوي الجديد) تبدو أداة لمواجهة الحياة بكلية صورها وتشكلاتها.

ويعيدنا المثقب العبدي في هذه الوحدة إلى مفهوم الطواف في المرايا وصنع الموقف كما أشرت سابقاً. فالحياة عنده مرآة تعكس تجربة الشاعر/الإنسان في رحلة الصراع مع إشكاليات الحياة نفسها. فالقضية المركزية التي طرحها المثقب في نسق فاطمة ونسق الظعائن تتكرر هنا مرة أخرى لتسيطر على لغته وفكره، فهو إنسان مشغوف بـ "المتعة : التسلية : فسل الهم"، ونتيجة لهذا الشغف الشديد نلحظه يعدد للمتلقي صور هذا البحث وآلياته.

تبدو حالة التضاد بين الشاعر/الموقف الإنساني وثيمة التحول/الرحلة إلى الغياب ماثلة في هذا النص بالفعل والوظيفة معاً. فلقد واجه الشاعر بنفسه/بفعله تحولات القيم في الحياة وها هو الآن يواجهها بالوظيفة/الأداة (الناقة).

وبناء على هذا يمكننا القول : إن الناقة في نص المثقب تمثل نسقاً ضدياً لبقية الأنساق المتشكلة في بنية النص. إنها تجسد حركة المتحرك إيجاباً قصد الثبات الإيجابي الإحداثي لقضية المتعة التي غدت هماً ملحاً كما يقول.

فالأنثى التي يريدها صوت النص الشعري هي أنثى من نوع مغاير لأنثى (الفطم) أو أنثى الظعينة، إنها الأنثى المثال القادرة على مشاركة الشاعر في تحقيق الهاجس وتأسيس دعائم الذات في الوجود.

ولهذا فقد أسهب الشاعر في توصيف التشكيل الخيالي للنسق الأنثوي الذي ينشده في عشرين بيتاً، وهو ما يشكل ضعف أبيات النسقين الأولين. وهذا دليل واضح على مدى تعلق الشاعر بالأنثى الفاعلة القويَّة التي تنصت إليه ولا تنفر منه حيث تغدو علاقة المابين الشاعر —الناقة (عالم الحلم) علاقة تفاعلية منفعلة بمعطيات الحياة وهمومها.

(الشاعر) فسلّ الهمّ ⟵ ذات لوث (الناقة)

(الناقة) إذا قلقت ⟵ أشد لها سنافاً (الشاعر)

صورة التجاوب الإنساني

والناقة عند المثقب تحقق فكرة المعادل الموضوعي Objective correlative لفكرة المرأة المتمناة التي ترتقي إلى مرتبة الأسطوري وهي تنتصر للحياة ومفردتها الكبرى (المتعة). وكأن الشاعر يخبر متلقي النص بأن الحفاظ على متع الحياة وجمالياتها مرتهن بعنصر القوة الفاعلة، كما هو حال الناقة المؤنث، التي تخوض غمرة الصراع الوجودي وتتحرك في مرايا الحياة بغية إثبات موجوديتها. ولهذا يلحظ المتلقي عمق الدلالة التي يؤديها التشبيه في هذه الوحدة حيث يتكرر التشبيه الدال على قوة الحركة والعمل ست مرّات :

فسلِّ الهمَّ عنك بذاتِ لوْثٍ عُذافرةٍ كمطْرقَةِ القُيونِ
كأنَّ مواقعَ الثُّفناتِ منها مُعرَّسُ باكراتِ الوِرْدِ جُونِ
كأنَّ نفيَّ ما تنفي يداها قِذافُ غَريبَةٍ بيدَي معينِ
كأنَّ مناخَها مُلقى لِجامٍ على معْزائِها وعلى الوجينِ
كأن الكورَ والأنساعَ منها على قرْواءَ ماهرةٍ دَهينِ
فأبقى باطلي والجِدُّ منها كدكّانِ الدرابنةِ المطينِ

يدور التشبيه في هذه الأبيات حول موضوعة حركة الذات قصد التموضع في إطار المكان/صورة الحياة "معرس، ما تنفي يداها، الوكون، مناخها، على قرواء ماهرة، دكّان الدرابنة...". فالشاعر والأنثى كلاهما يسعى إلى العمل في رحلة الحياة لتأسيس صورة

النموذج الإنساني القائم على التشابه والإيجاب. وتتعاضد الأفعال المضارعة أيضاً في خدمة هذه الفكرة التي يريدها الشاعر —أي فكرة مواجهة الواقع /الحاضر بالنشاط والعمل؛ إذ إن المضارعة تعني حسب منطوق هاته الأبيات الوقوف على عتبة الحياة الواقعية بفاعلية وقوة، والانطلاق بعد حلم أو حقيقة سيان لاستشراف آفاق المستقبل.

وتشي الأفعال المضارعة هنا بمعنى القوة الحقيقية التي يواجه بها الإنسان/الشاعر العامل تجليات الغياب الإنساني والجمالي، فهي —أي الأفعال تحمل في إشاراتها دلالة التصادم والصراع في هذه الحياة ....

يجدُّ تنفُّسُ الصُّعداءِ منها...
تصكُّ الحالبَينِ بمَشْفَترٍ ...
تسدُّ للذبابِ إذا تغنّى ...
يشقُّ الماءَ جؤجُؤُها ويعلو ...

فالشاعر يتخذ من الناقة موضوعة قناعية لتمرير ثقافته الذاتية حول جملة من المفاهيم التي تصطدم بها الذات الإنسانية في هذه الحياة. ولهذا فقد جعل الشاعر نسق الناقة هذا نسقاً استبدالياً يحل محلّ النسق الأنثوي الهارب من واقع الحياة والمستسلم لمفردات البين والغياب. فالشاعر، إذن، يحتاج وفق تصوره إلى أنثى مطيعة ومحاورة حول أية قضية تمس حياته :

إذا ما قمتُ أرحلُها بليلٍ تأوَّهُ آهةَ الرجُلِ الحزينِ
تقولُ إذا درأت لها وضيني أهذا دينُهُ أبداً وديني
أكلُّ الدّهرِ حلٌّ وارتحالٌ أما يبقي عليَّ وما يقيني
فأبقى باطلي والجدُّ منها كدكّانِ الدرابنةِ المطينِ

وتشخيص الشاعر للناقة وأنسنتها في هاته الأبيات في إطار التموقع الحواري، يعبر عن تشبث الشاعر الحالم بوجود الأنثى البديلة التي تصنع كينونته وتذعن لصوته. فالحياة /الدهر عند الشاعر حل (ثبات) وارتحال (تحوّل) من أجل ديمومة الباطل/المتعة. والناقة/الأنثى ترضى بهذه الثقافة وهذا المبدأ دون نفور أو تحد أو تهديد بالقطيعة.

وأما النسق الأخير — النسق السلطوي فإنه يجلي تمظهراً آخر من تمظهرات الصراع الإنساني الذي يمثله قطبا الفحولة : الشاعر ـ عمرو بن هند :

إلى عمرٍو ومن عمرٍو أتتني   أخي النجدات والحلمِ الرّصين
فإمّا أن تكونَ أخي بحقٍّ   فأعرفَ منك غثّي أو سميني
وإلاّ فاطّرحني واتخذني   عدوّا أتقيك وتتقيني

في حديثنا السابق عن كيفيات التحول النسقي وتشكلاته ألفينا الشاعر يحاول جاهداً تقديم فلسفته لسياق العلاقة الإنسانية (الذكورة + الأنوثة) القائمة على السلب كما في نسق الفطم والظعائن، أو الإيجاب في نسقية الناقة. فالصراع الذي يصوره صوت النص الشعري ناجم عن تعارض نسقين، أو ثقافة نسقين حول مفهوم "الأخوة" والتواصل الإنساني.

فالسلطة السياسية تسعى إلى تحطيم النسق المغاير، ونفي وجوده بفعل القوة التي واجه بها النسق السالب في مفتتح النص. فالأخوة في ثقافة الشاعر فضيلة إنسانية تقوم على الصدق ومعرفة صورة الذات الإنسانية (فأعرف منك غثي أو سميني).

ومن هنا فإن صورة النسق السلطوي تبدو مشابهة لصورة النسق الأنثوي الأول حيث يستدعي حضور النسقين لدى الشاعر الاصطدام بحالة الخديعة والتمويه، على صعيد التعامل الإنساني.

كما أنَّ بحث الشاعر ونزوعه إلى الحقيقة الثابتة يجبه دائماً بالحقيقة المتغيرة، فالوجود الذي ينتوي تأسيسه قائم على المتعة والجمال والأخوة، لكن النسق الآخر لا يمكنه من المضيّ نحو هدفه المنشود فكأنه يسرق منه لذته/حياته.

ولعل لعبة التمويه النسقي هذه تجعل الشاعر حائراً في تحديد الحقائق وما هيات الأشياء، ويجعل ذاته التي هي صدى للذات الإنسانية متماوجة بين الخير والشر، بل في شك مستمر بكلّ ما يضمره القدر (اللاأدرية) :

وما أدري إذا يمَّمتُ أمراً أريدُ الخيرَ أيّهما يليني
أألخَيْرُ الذي أنا أبْتَغيهِ أم الشرُّ الذي هو يبتغيني

لقد كشفت هذه القراءة النصية مدخولات النص، وما يضمره من شيفرات نسقية ثابتة ومتحولة، ولا شك في أن إشاريات هاته الأنساق دلت بوضوح على موقف الشاعر الجاهلي إزاء قضية العلاقة الإنسانية وتصوره الخاص لها: الخير/الوجود- الشر /الموت.

فهذه الأقنعة الرامزة يمكن أن تكون بتجلياتها الموضوعية عتبات نصية فاعلة تضيء عتمات النص الشعري، وتنماز بفعلها حدود الصراع الإنساني. لذا، فإن قراءة هاته العتبات يجب أن تنحصر في إيجاد شبكات من الأنساق بين هذه العتبات بينها (العتبات)، وبين البنى النصية الأخرى، بدلاً من فهمها فهماً مبتسراً وقاصراً على أنها حدث قصّي دالّ على براعة الشاعر في الوصف والتشكيل.

٢-صراع الرموز المؤنسنة:

يتضمن الرمز في النص الشعري الجاهلي محمولات وإشاريات متعددة الوظائف ومحددة الأبعاد. ولعلّ غموض هذا الرمز في جلّ القصائد الجاهلية يعدّ من قبيل الرؤية المضمرة التي يبثها الشاعر في شيفرات اللغة الشعرية ليحدث التعارض بين الظاهر والباطن، فتتحول الرموز إلى ما يمكن تسميته بـ "الانقلاب النسقي" للمرموز.

فقد حظيت صورة الثور ومثلها صورتا الحمار الوحشي والبقرة الوحشية في الشعر الجاهلي بدراسات كثيرة، من حيث إنها كانت تشكل ظاهرة أو أليجورة فعلية لافتة للانتباه. وتسعى هذه الدراسة الآنية إلى تقديم تصور مشروع، تحسبه جديداً، لهذه الصور/الرموز بوصفها أقنعة للصراع الإنساني وقضاياه.

٢-١يقول النابغة في معلقته المشهورة(١):

كأنّ رحلي وقد زالَ النهارُ بنا　　يومَ الجليلِ على مستأنسٍ وحدِ

(١) النابغة الذبياني، ديوان النابغة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧، ص ص ١٧-٢٠.

مـن وحـش وجـرة موشـيّ أكارعـه   طاوي المصير كسيفِ الصيقل الفَردِ[١]
أسْرت عليه من الجوزاء سارية   تزجي الشّمال عليه جامدَ البردِ
فارتاعَ من صوت كلاّبٍ فبات له   طوْعَ الشوامِتِ من خوف ومن صردِ[٢]
فبثّهن عليه واستمرّ به   صمع الكُعوبِ وبرئيات من الحَردِ[٣]
وكانَ ضُمرانُ منه حيث يوزعُه   طعنَ المعارِكِ عند المحجرِ النجُدِ
شكُ الفريصةَ بالمِدْرَى فأنفذها   طعْنَ المبيطرِ إذ يشفي من العضد[٤]
كأنّه خارجاً من جنب صفحتِهِ   سفُّودُ شَرب نَسوهُ عندَ مُفتأدِ[٥]
فظلّ يعجُمُ أعْلَى الروْقِ منقبضاً   في حالِكِ اللون صَدْق غيرِ ذي أوَدِ
لما رأى واشقٌ إقعاصَ صاحبهِ   ولا سبيلَ إلى عقلٍ ولا قَوَدِ[٦]
قالت له النفسُ إني لا أرى طمعاً   وإنّ مولاكَ لم يسْلَم ولم يصدِ

يسرد صوت النص الشعري للمتلقي جدلية الصراع الحادثة بين قناعين رمزيين هما : الثور/الكلاّب.

تنتمي صورة الثور في هاته الأبيات إلى عالم القيمة والمثل، فهي تتحرك في فضاء الوجود بمفردها وتكابد أخطار الحياة "الزمن الليلي/المطر الليلي-الزمني" بحثاً عن نسغ

---

(١) الفرد : المنقطع القرين المنفرد بالجودة.
(٢) الصرد: شدة البرد.
(٣) الحرد: استرخاء عصب البعير من شدة العقال.
(٤) المدرى: القرن. المبيطر: البيطار الذي يداوي الإبل.
(٥) مفتأد: موضع اشتوائهم للحم من العضد.
(٦) العقل والقود: العقل: غرم الدية. والقود: قتل النفس بالنفس.

الحياة. بيد أن عالم الشر الذي يمثله الكلاب سرعان ما يتصادم مع عالم الخير/الثور مسبباً له الخوف كي لا يحسّ الأمان. وهكذا تقوم المواجهة، بفعل الحدث القصّي، بين عالم الخير وعالم الشر حيث يبعث الكلاّب أدوات الشر "الكلاب" ليثبت وجوده من خلال القضاء على النقيض/الثور.

ويبدع النابغة، حقاً، في توصيف الوقيعة بين القناعين وكأنهما محاربان/مقاتلان في معركة حامية الوطيس. ولاشكّ في أن هذا النزال أسفر عن نتيجة أرادها الشاعر أو أرادتها لغته المراوغة، إذ تنتهي المعركة بانتصار الخير/الثور على الشر/الكلاب.

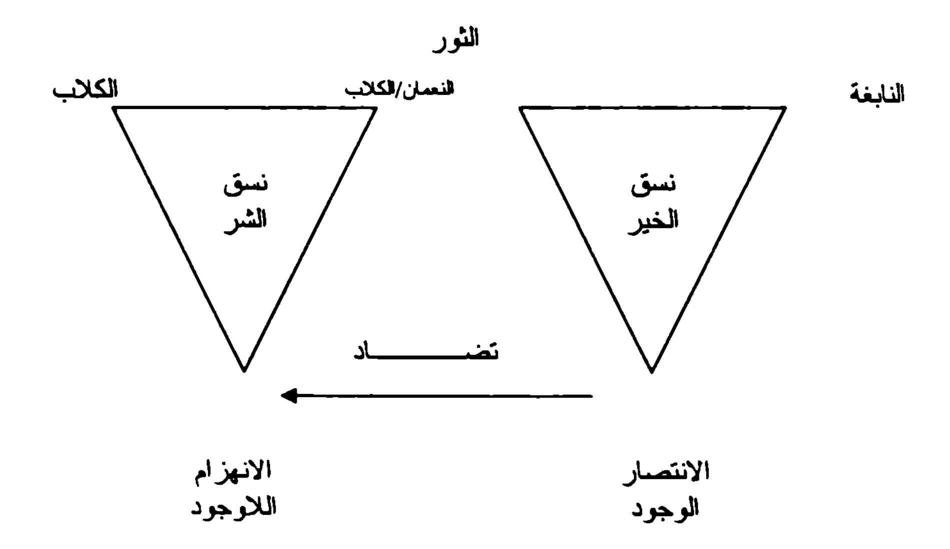
إن الثور في هاته الأبيات قناع واضح لنسق الذات الشاعرة/النابغة، بينما يمثل الكلاب قناعاً إسقاطياً لنسق الآخر-السلطة/النعمان بن المنذر. ومن هنا تؤدي أنساق اللغة المضمرة وظيفتها الرمزية والميكانيزمية بحيث تغدو فعالية تقنية قادرة على الخفاء وراء المكشوف.

فقد كان النعمان يشكل رعباً حقيقياً للشاعر يجعله مهدداً بالموت في كلّ حين، وهذا ما يفهم من لغة الأبيات هاته. فالنعمان قادر على بث جنوده "فبثهن عليه" في كل مكان لتهديد النابغة أو قتله، ويمكنه أيضاً أن يضمر له العداوة "ضمران+واشق" التي تبعث على الغياب.

وتحيل لغة الأبيات الرامزة، هنا، متلقيها إلى لغة السلطة السياسية نفسها، القائمة على مفهوم الأمر المنفّذ المطاع كما هو حال الكلاّب مع كلاّبها. فالكلاب/النعمان هو الآمر المطلق الذي يحاول إثبات سلطته بفعل القوة والابتداء بحركة الشرّ. وانسجاماً مع هذا القول

تضحي كلمة "مولاك" في البيت الأخير دالة على طبيعة العلاقة بين الوالي والمولى في إطار النسق السلطوي.

ومما يعزز من حقيقة التقنية القناعية في هذه الأبيات وجود التشبيه في مفتتح الأبيات "كأن رحلي قد زال النهار بنا..."، إذ يشي التشبيه بحالة التماثل بين رحلة الشاعر في الحياة/رحلي ومسار الثور ورحلته في الصراع مع الآخر. إن حالة التماثل هاته كانت قد تشكلت بفعل التشبيه الذي يدل على تشابه الحال/الصورة، فنلحظ تحول الضمير "الأنا : رحلي" إلى ضمير الهو "الثور" بحيث يصبح التبادل الانعكاسي بين الضميرين مسوّغاً جلياً.



لقد كشفت هذه الأبيات عن لحظة انتصار الذات وامتلائها ثقةً بالنفس وهي تجابه مشاق الحياة. إنها بعبارة أخرى ترميز جليّ لتقهقر سلطة النفوذ أمام سلطة الكلمة /الشعر.

ولهذا يذهب الباحث إلى أن اعتذاريات النابغة يجب أن تقرأ قراءةً عميقة لاستكنا تحولات الرمز وانزلاقاته، إذ إن طاقة اللغة تكشف عن أنساق مضمرة تبدو فيها صيغ الاعتذار/المفهوم الإيجابي صورة/صيغة سالبة فيكون الاعتذار عن الخطأ تعملاً واعي ومقصدية وظيفية. وإذا كانت صورة النابغة في السير والأخبار وحتى في القراءات النصي السطحية صورة الإنسان الخائف الضعيف الذي يُخيَّل إليه أن النعمان يشغل الفضا الزمكاني؛ فإن القراءة العميقة للإمكانات النسقية تثبت صورة مغايرة للنابغة عن تلك السائدة في مخيال الثقافة العربية.

٢-٢ ومن القصائد التي تبرز فيها ثيمة الصراع الإنساني المقنع قصيدة لزهير بن أبي سلمى مطلعها [(١)]:

بانَ الخليطُ ولم يأووا لمن تركوا ... وزوّدوكَ اشتياقاً أيّةً سلكوا

وفيها تتجلى العتبة النصية التالية :

وصاحبي وردةٌ، نَهْدٌ مراكلُها ... جرداءُ لافَحجٌ فيها ولا صَكَكُ[(٢)]
مَرّاً كِفاتاً إذا ما الماءُ أسهلَها ... حتّى إذا ضُرِبَتْ بالسُّوطِ تبتركُ[(٣)]
كأنّها من قطا الأجبابِ حَلأَها ... وِرْدٌ، وأفرَدَ عنها أختَها الشركُ[(٤)]

---

(١) زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق : فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص ص ٨٢-٨٦.

(٢) وصاحبي وردة : أي الذي أصاحبه، وأستعمله في الصيد، فرسٌ وردة اللون.

(٣) مرّا كفاتا: أي تمر هذه الفرس مرّاً سريعاً. والكفات : القبض.

(٤) الأجباب: جمع جبّ، وهو كل بئر لم تُطْو. حلأها : طردها عن الماء.

جونيـــةٌ، كحصـــاة القَسْـمِ، مرتَعُهــــا　　بالسِّـيِّ مـا تُنبتُ القَفعاءُ والحَسَـــكُ(١)
أهـوى لهـا أسْـفَعُ الخـدَّين مطَّـــرِقٌ　　ريـشَ القـوادِمِ، لم يُنصَـبْ لـهُ الشُّبــكُ
لاشيءَ أسْرعُ منهـا، وهْـيَ طيِّبـةٌ　　نفسـاً، بمـا سـوفَ يُنجيــها وتتُـرِكُ
دونَ السَّـماءِ وفـوقَ الأرضِ قـدرُهُما　　عنـدَ الـذُّنابى، فـلا فَــوْتٌ ولا دَرَكُ
عند الـذُّنابى لهـا صوْتٌ، وأَزمَلَـةٌ　　يكـادُ يَخْطَفُهـا طـوْراً وتهتلـــكُ
حتى إذا ما هـوت كَـفُّ الوليـد لهـا　　طـارتْ وفي كفِّـه مـن ريشـها بتَـــكُ(٢)
ثـمَّ اسـتمرّت إلى الـوادي، فألجأهــا　　منـه وقـد طمِـعَ الأظفـارُ والحنـــكُ
حتـى استغاثت بمـاءٍ لا رِشـاءَ لـــه　　مـن الأبـاطِحِ في حافاتِـه البُــرَكُ
مُكلَّـلٍ بأصُـولِ النَّبْـتِ تَنْسُجُـــهُ　　ريـحٌ خريـقٌ لضاحي مائِـهِ حُبُـكُ(٣)
كمـا اسـتغاثَ، بسَـيء فَـزُّ غيطَلَـة　　خـاف العيُـونَ فلمْ يُنْظَـر بـهِ الحشَــكُ
فـزلَّ عنهـا، وأوفـى رأس مَرقَبـةٍ　　كَمنْصِـب العِتْـرِ دَمَّـى رأسَـهُ النُّسُـكُ(٤)

تتكون بنية النص الشعري، هنا، من حدث رئيس قائم على فكرة الصراع بين قناعين هما : القطاة والصقر. ويقدم زهير للقطاة وصفاً جمالياً دقيقاً حيث تبدو راتعةً وادعة في بحثها عن جمال الحياة. كما أنها –أي القطاة تملك ثقة مطلقة بسرعتها التي تعتقد أنها تنجيها من الخطر والموت.

---

(١) حصاة القسم : حصاة إذا قلّ الماء عند المسافرين وضعوها في القدح، وصبوا عليها الماء حتى يغمرها، ليقسم بينهم بالسويَّة، ولا يتغابنوا. الحسك: ثمر النَفل، يستخرج منه حب، فيؤكل.

(٢) البتك : القطع.

(٣) الحبك : طرائق الماء.

(٤) العتر : ذبح كان يذبح في رجب. والعتيرة: الذبيحة. النسك: جمع نسيكة وهو ما ذبح عليه تعبداً ونسكاً.

ولكنْ هذه الصورة المتشكلة للقطاة سرعان ما تتلاشى ليصبح التحول من الضد إلى الضد سمة بارزة في حركة هاته القطاة.

لقد بدا التحول في حياة القطاة بظهور الصقر الذي حرص على مطاردتها قصد القضاء عليها. وتبدع عدسة المرسل فعلاً في تصوير وتيرة الصراع بين القناعين ومحاولات القطاة الجادة للنجاة من الموت. فالصقر يدنو من القطاة حتى يكاد يأخذها، وهي تجتهد في طيرانها، وتحث السير بالسرى نشداناً للخلاص. وهكذا يصل حد هذا الصراع إلى ذروة التأزم (Plot) إلى أن لجأت القطاة إلى الوادي المليء بالأشجار والماء، الأمر الذي أنجاها من الصقر الذي ظل ماضياً في سبيله وسرعته، إلى أن اصطدم بمرقبة حطمت رأسه وأودت بحياته.

ترمز القطاة في المخيال التراثي العربي إلى الوداعة والسلام، ولذلك اكتسبت حضوراً مشهوداً في الخطاب الشعري القديم كونها تشكل إحالة إلى موضوعات تمس المشاعر الإنسانية كالحبّ والفراق... الخ.

وأما الصقر في هاته الحكاية المسرودة، فإنه ترميز واضح لعنصر القوة المتجسد في الذكورة. إننا، والحال هذه، في ظلّ قانون الضدية وسلسلاته المتصادمة: الأنوثة/الذكورة، والضعف /القوة، والخير/الشر.

وإذا ما أدركنا بأن القناع هو نظام شفري تستتر في ظله الوجوه والدوال الحقيقية للصور والأخيلة، فإذا ما أدركنا هذا كلّه فإنه يندرج تحت قيمة الأنوثة ثيمات مولدة وأنوية متراكبة من قبيل الظعن التي ذكرها الشاعر في مفتتح النص تتعداه إلى موقف الشاعر نفسه

من الآخر "الحارث بن ورقاء"[١]، في حين تغدو صورة النسر ترميزاً واضحاً لقوة الشر وانهزامه في نهاية القصة.

وهذه القولة تجعل المتلقي أمام عتبة نصية مفتوحة على عتبات نصية أخر تتفاعل معها وتنفعل بها، فيضحي النص نظاماً إشارياً ونسقياً ذا دلالات لا متناهية.

إن هاته البنية القناعية تمتد، إشارياً، إلى صورة الظعن الراحلة بسبب الحرب :

بانَ الخليطُ ولم يأووا لمن تَركوا ... وزوّدوكَ اشتياقاً أيّةً سَلكوا
ردّ القِيانُ جمالَ الحيِّ فاحتَملوا ... إلى الظهيرةِ أمرٌ بينَهم لَبِكُ[٢]
ما إنْ يكادُ يُخيّلهم لوجْهَتهم ... تَخالُجُ الأمْرِ إن الأمرَ مُشتركُ
ضَحّوا قليلاً قَفَا كثْبانِ أسنُمَةٍ ... ومنهُمُ بالقَسُوميّاتِ معتَرَكُ
ثمّ استمرّوا وقالوا : إنّ مشربَكُم ... ماءٌ بشرقيّ سَلمى فَيدُ، أوركُ
يُغْشي الحُداةُ بهم وَعْثَ الكَثيبِ، كما ... يُغْشي السفائنَ مَوْجَ اللجةِ العَرَكُ

فالحرب في هذه العتبة النصية إشارة إلى قوة الشر التي تتحرك تدريجياً فيشتد أوراها للقضاء على كل شيء جميل في الحياة. وليست صورة الظعائن هنا إلا دلالة واضحة على المآل السالب الذي يمكن أن يقع الجمالي/الخير ضحية له.

كما تبدو هذه الأبيات على علقة واضحة بمضمون الرسالة التي يوجهها زهير إلى الحارث حيث يقول :

---

(١) ورد في علة نظم هذه القصيدة أن الحارث بن ورقاء الصيداوي من بني أسد أغار على بني عبدالله بن غطفان فغنم واستاق إبل زهير وراعيه يساراً. انظر الديوان، ص ٧٨.

(٢) اللبك : المختلط.

هـلاَّ سـألتَ بـني الصَّيداءِ كلَّهُـمُ بـأيِّ حبْـلِ جـوارٍ كنْـتُ أمتسِـكُ؟
فلـن يقولـوا: بحبـلٍ واهـنٍ، خلَـقٍ لـو كـانَ قومُـكَ في أسـبابهِ هلكـوا
يـا حـارِ لا أرمَـيَنْ، مـنكم، بداهيَـةٍ لم يلقهـا سـوقةٌ قبلـي ولا ملـكُ
ارددْ يسـاراً، ولا تعْنُـفْ عليـه ولا تمعَـكْ بعرْضِـكَ، إنْ الغـادِرَ المعِـكُ[1]
ولا تكـوننْ كـأقوام، علمْتهـمُ يلـوون مـا عنـدهم، حتـى إذا نهكـوا
طابـت نفوسـهم، عـن حـقٍّ خصـمهمُ مخافـة الشـر، فارتـدوا، لمـا تركـوا
تعلَّمـن، هـا -لعمرُاللّـه- ذا قسـماً فاقـدِرْ بـذَرْعكَ، وانظـر: أيـن تنسلـكُ
لـئن حللْـتَ بجـوٍّ في بـني أسـدٍ في ديـن عمـرٍو وحالـت بيننـا فـدكُ
ليأتينْـكَ مـني منطِـقٌ، قَـذَعٌ بـاقٍ، كمـا دَنَّس القُبْطيَّـةَ الـودكُ

لقد عكست حركية الصراع بين القطاة والصقر إحداثيات المستحيل–الممكن في هذا الوجود. فقد تمكنت القطاة– القناع متعدد الطيوف: الظعائن، والشاعر بفعل توظيف العقل وعامل الذكاء من تحقيق الانتصار على الشرّ المندفع/الصقر فجعلت المحال ممكناً.

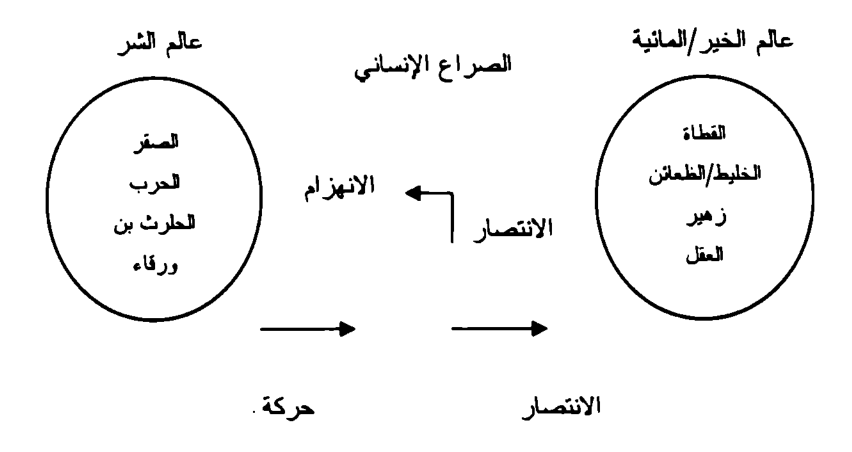
وهذا المعنى يتعالق فعلياً مع المعنى الذي يمكن للمتلقي أن يتأوله من حركة الظعائن المطاردة بالموت أو المهددة بنذير الحرب، وكذلك مع هذا الإنذار الحادّ اللهجة من قبل زهير تجاه الحارث بن ورقاء.

فهذه العتبات النصية في تماثلها واتحاد ضفائرها تشي بانتصار إرادة الخير على إرادة الشرّ حتى ولو كان صاحب الخير لا يملك أسباب القوة.

---

(١) المعك: المطول.

فلقد حرصت القطاة على الحياة (استغاثت بماء)، وكذلك الأمر في صورة الظعائن عندما أصرت على فكرة المائية (ثمَّ استمروا وقالوا إن مشربكم ماء)، ومثل هذه وتلك صورة زهير عندما جعل ماء الشعر أداة تدنس عرض الآخر/الغدر/الشر وتنتصر عليه (ليأتينَّكَ مني منطِقٌ قَذِعٌ: حياة الأنا وديمومة ذكرها).



٢-٣ ومن النماذج الشعرية التي يبدو فيها القناع دالاً على حالة الصراع الإنساني في الشعر الجاهلي قول امرىء القيس[١] :

الخيُر ما طَلَعت شمسٌ وما غَرَبتْ   مُطَلَّبٌ بنواصي الخيلِ معْصُوبُ
قدْ أشهدُ الغارةَ الشّعواء تحملني   جَرداءُ معروقةُ اللَّحَيَيْنِ سُرحُوبُ[٢]

(١) امرؤ القيس، ديوان امرىء القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، د.ت، ص ص ٢٢٥-٢٢٩.

(٢) الغارة الشعواء : المتفرقة. والجرداء: الفرس القصيرة الشعر. والمعروقة اللحيين : القليلة لحم الخدين. وسرحوب: طويلة مشرفة.

كـــأنّ هادِيَهـــا إذْ قـــامَ مُلجِمُـــــها قَعْــوٌ علـــى بَكْــرَةٍ زوراءَ منصـــوبُ[١]
إذا تَبصَّــرَها الــرّاءُونَ مُقبلــــةً لاحَـتْ لهمْ غُـرَّة منها وتجبيـــبُ[٢]
رَقَاقُهـــا ضَـرِمٌ وَجَرْيُهـــا خَـــذِمٌ ولحمُهـا زِيَـمٌ والـبطنُ مقبـــوبُ[٣]
والعـــينُ قادِحَـــةٌ واليـــدُ سابحَــــةٌ والرِّجْــلُ طامِحَــةٌ واللّــوْنُ غِرْبيـــبُ[٤]
والمـــاءُ منهمـــرٌ والشّـــدُّ منحَـــدِرٌ والقُصْــبُ مُضْـطَمِرٌ والمــتنُ مَلحُـــوبُ[٥]
كأنهـــا حـــين فـــاضَ المـــاءُ واحتفلـــتْ صـقعاءُ لاحَ لهـــا بالسَّرْحةِ الذِّيـــبُ[٦]
فأبصــرتْ شخصَــهُ مـــن رأس مَرقَبَـــةٍ ودونَ موقِعِهـــا منــه شناخيـــبُ[٧]
صُـبَّتْ عليـه ومـا تَنْصَـبُّ مـن أمَـمٍ إنَّ الشَّــقاءَ علــى الأشْـقينَ مصبُـــوبُ
كالـدَّلْوِ بُتَّـتْ عُراهـا وَهِـيَ مُثْقلــةٌ وخانَهـــا وَذَمٌ منهـــا وتكريـــبُ
وَيْلَمِّهـــا مـــن هـــواءِ الجـــوِّ طالبـــةً ولا كهـــذا الـــذي في الأرض مطلُـــوبُ
كـالبرقِ والـريحِ شـدّاً منهمـا عجبـاً مـا في اجتهـادٍ عـن الإسـراعِ تغبيـــبُ
فأدَركَتْـــهُ فنالَتْـــهُ مخالبُهـــا فانسـلَّ مـنْ تحتِهـا والـدَّفُّ منقُـــوبُ
يلـوذُ بالصَّـخْرِ منهـا بعـدَ مـا فَتَـرَتَ منهـا ومنـه علـى العَقْـبِ الشّآبيـــبُ
ثـمَّ اسـتغاث بـدَحْلٍ وَهْـيَ تعفِـرُهُ وباللِّســانِ وبالشِّــدْقَيْنِ تتريـــبُ[٨]

---

(١) هاديها: عنقها. وزوراء : منحرفة على غير استواء. والقعو: فلكة البكرة.

(٢) التجبيب : التحجيل.

(٣) الرقاق : مارقّ من الأرض والركض فيه صعب. والضرم: المتوقد. والزيم : القطع. والمقبوب : الضامر.

(٤) قادحة: غائرة. غربيب: أسود.

(٥) ملحوب: قليل اللحم.

(٦) الصقعاء: العقاب، وإنما سميت صقعاء لبياضٍ في أعلى رأسها. والسرحة: الشجرة الضخمة.

(٧) شناخيب : رؤوس في أعالي الجبال.

(٨) الدّحل: هوّة ومدخل في الأرض أو في جبل.

مــا أخطأتــه المنايــا قِـيسَ أنُملَـــةٍ ولا تحـــــرَّزَ إلاَّ وهـــــو مكـــــرُوبَ
فظـــلَّ مُنجحـــراً منهـــا يراقبُــــــها ويرقُـــبُ العـــيشَ إنَّ العـــيشَ محبـــــوبُ

تتجلـى موضـوعة الصـراع الإنسـاني في هـذا الـنص عـبر تقنيـة القنـاع ورمـوزه: العقاب/الذئب. ويمكن للمتلقي أن يلحظ أن صورة الصراع هاته تجسّد حالـة المواجهـة بـين القوة والقوة لا بين القوة والضعف، كما مرَّ بنا في النصوص الشعرية السابقة.

تبدأ الحركة المشهدية للصراع برؤية العقاب للذئب الذي يغـدو مطلبـاً لتلـك العُقـاب التي تنقضُ من السماء بسرعة البرق والريح. وتتصاعد وتيرة الصراع شيئاً فشيئاً حيث يهربُ الذئب من الموت موظفاً سرعته بعد أن نالته مخالب العقاب إلى أن يلوذ بصـخرة بحثـاً عـن النجاء.

وتستمر حالة الرعب وكذا هاجس الحسّ بحتمية المصير لدى الذئب حتى بعد لجوئه إلى الصخر، حيث يتنامى الأمل عند العقاب باصطياد من خلال حركة التعفير الـتي تبعـث على الخوف، وعدم الإحساس بالأمان.

إن موت الذئب أو الرغبة في موت الآخر تعدُّ حياةً للذات، ومحاولة لتأسيس شـرعية الذات بفعل إفناء الآخر، في حين أننا نلحظ الآخـر –الـذئب القنـاع يـرفض المـوت/الفنـاء، ويحاول جاهداً أن يبتكرَ الأداة الـتي تحميـه مـن المـوت، وتحفـظ لــه الحيـاة "إن العـيشَ محبوبُ". يعدُّ الذئب في هذا النص قناعاً رمزياً للشاعر نفسه ولنسقه الثقافي في فهم القـوة في الوجود. فالخيل –خيل الشاعر التي ذكرها في بداية النصّ هي صورة إيحائية لثقافة الشاعر

في التعامل مع قضاياه أو قضايا مجتمعه، لذا فإن تشبيهها بحركية الصراع بين العقاب والذئب يغدو مرهوناً بفكرة الأمل التي بدت عاملاً مشتركاً بين الشاعر والذئب.

وفي ظلّ هذا المفهوم يمكن للمتلقي قراءة الإطار القصّي في النصّ الشعري الجاهلي، إذْ لايمكن لمثل هذا القصّ أن يكون عبثاً أو هامشياً بل يجب قراءته على أنه إطارٌ ترميزي دال وفاعل في علاقاته السياقية مع طروحات النص.

وتتساوق الحركة الذئبية مع حركة الخيل/الفرس تساوقاً أفقياً ممتداً؛ لأنها حركة إيجابية نحو العمل وإثبات فعل الذات في الوجود. ولهذا فإننا نلحظ أن عامل السرعة مشترك بين الحركتين ومطابق فعلاً لفلسفة العمل في رؤية الشاعر. فالفرس يتحوّل عند امرىء القيس إلى فرس خيالي-أسطوري خارق يفيض بالمائية التي تدلّ على هوس واضح بالكد والعمل. " والعينُ قادِحَةٌ واليدُ سابحَةٌ... والماءُ منهمرٌ والشدُّ منحَدِرٌ... كأنها حين فاضَ الماءُ واحتفلتْ..."، وهي الصفة نفسها في حالة هروب الذئب من العقاب " كالبرقِ والريحِ شدّاً منهما عجباً.... كالدّلْوِ بُتّتْ عُراها وهي مثْقلةٌ....".

إن انتصار الذئب بعد الجهد والعناء الذي أصابه هو انتصارٌ فعليّ لثقافة الأمل والعمل معاً، ولهذا فإن صورة الفرس في شعر امرىء القيس تعكس حلماً لدى الشاعر يتجاوز المشكل الراهن وتخطيه نحو المستقبل بثقة لا مثيل لها. فالفرس الخيل-الخيال هي أداة فاعلة لنسقية الثقافة عند هذا الشاعر لإقصاء الآخر/العدو، وتحقيق مفهوم الخيرية الذي أشار إليه في بداية النصّ:

الخير ما طلعت شمسٌ وما غربتْ مطلّبٌ بنواصي الخيلِ معْصُوبُ

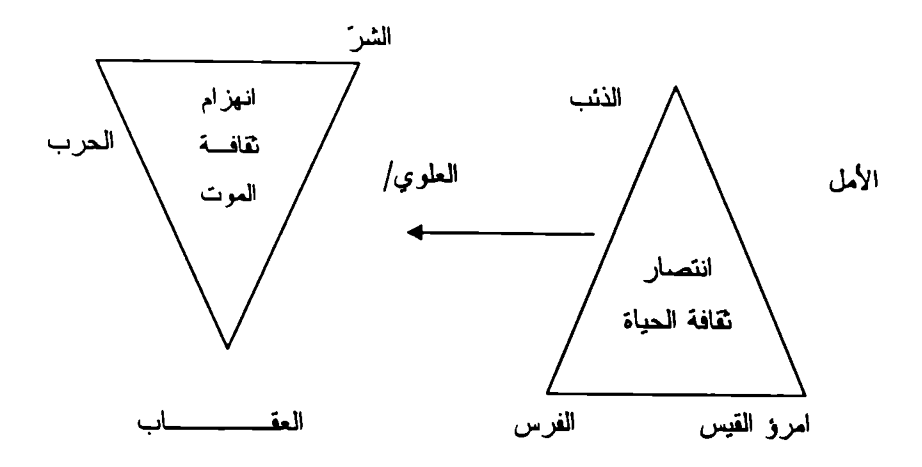
لقد ارتقت صورة الفرس عند امرىء القيس إلى حدّ المقدّس الذي يتّسم بالقوة الخارقة، ومن هنا تسهب حركة الفرس في هذا النصّ بحركة الصراع بين الأقوياء : العقاب والذئب.

فالذئب، كما نلحظ، بدا حريصاً على قيمة الحياة التي أوجده القدر فيها "بالسرحة: الاخضرار والربيع الدائم : حيّز الحياة"، لذا فقد انتصر على الشرّ في نهاية الأمر. وهذه الفكرة، وإن لم يبحُ بها صوت النص في مفتتحه بشكل مباشر، فقد جسّدها الصراع في المشهد القصي بطريقة إيحائية دالة ورامزة.

ترتبط قيمة الخيل في نصوص امرىء القيس بقيمة العمل الذي تصنعه الذات في حراكها المعرفي الوجودي، وقيمة العمل هذه تشكل مدخلاً لقيمة اللذة ونشوة الذات ومن ثم إحساس هذه الذات بأنها ممتلئة متحققة الفاعلية. وعليه، فإن انتصار الذئب على العقاب يشي بانتصار الأرضي/الفرس، الذئب قناع الذات على العلويّ المتسامي/العقاب.

ولا نجد غرابة في تأملنا أو تأويلنا لهذا المنحى النسقي في ثقافة الشاعر؛ لأن الأرضي وفق رؤية الشاعر الإنسان هو المكان الذي تسعى فيه الذات إلى تحقيق مطامحها على الرغم الآلام التي قد تواجهها.

ولاشك في أن تلاشي قوة العلوي أمام قوة الأرضي يعدّ علامةً إشهارية على رغبة حالة وجامحة بصنع الذات التي تصبح بفعل ثقافتها محركاً فاعلاً ومميزاً دائم الحضور في الحياة.



وقد تتعدد الشخوص المقنعة في النص الشعري مما يجعل النص شبكة مـن العلاقـات الإشارية المتجاوبة في الدلالة النسقية. ومثالنا على هذا سيكون مجموعة مـن الأبيـات وردت في قصيدة لامرىء القيس مفتاحها :

هــل عــادَ قلبَـك مــن ماويــة الطّــربُ بعــد الهُــدُوّ فــدمعُ العــينِ ينسكِــــبُ[١]

ثم يصف مغامرته في الصحراء قائلاً:

قَطعتهــــا بعَلنـــــداةٍ عُــذا فــــبِرَةٍ كأنّها فاردٌ في عانةٍ صخـــبُ[٢]
جــــأبٌ أضرَّ به التّعــداءُ صيفتــــــهُ حتى دعتْه عيونٌ ماؤها شُعَــبُ[٣]
فـــآلَ يضــربُ رأسَ الأمرِ ضحَوتَــهُ بالسّفح أينَ إذا أمْسَى بها القــربُ[٤]

---

(١) ديوان امرىء القيس، ص ص ٣٠٠-٣٠٧.
(٢) العلنداة: الناقة الطويلة. العذافرة : السريعة. الفارد: حمار الوحش. العانة: الجماعة من حمير الوحش.
(٣) الجأب: الغليظ القصير.
(٤) القرب: الدنوّ من الماء.

عيناً بعيـــنٍ إليها مـا يحوّلها عنهـا وعيـن غُروبِ الشمسِ يرتقبُ
وهْــو إذا لـبسَ الظّلمـاء قرّبـها يعلـو القَراديـدَ أدنـى سَيْره الخبَبُ[1]
يَهوِينَ منـهُ إذا مـا لَـجَّ في سَنَـن ولـيسَ مانعَها مـن شـأوهِ الـهربُ
حتّـى طـوينَ عيـونَ المـاءِ بـارزةً كأنمـا في مجـاري مائِها الذّهَـبُ
وأدْعـجُ العـينِ فيهـا لاطـئٌ طَمِـرٌ مـا إنْ لـه غـيرُ مـا يصطادُ مكتَسَـبُ[2]
في كفّـهِ نبعَـةٌ صـفراءُ صافيـةٌ ومُرْهَفَـاتٌ علـى أسناخِها العَقَـبُ
أهـوى لهـا حـينَ ولاّهُ مياسِـرَهُ سـهماً فأخطـأه في مشـيهِ الذَّنَـبُ
أذاك أم أقْـرعٌ صـعْلٌ غـدا فـزِعاً يعلُـو اليفَـاعَ هِجَـفٌ جَوْفُـهُ خَـرِبُ[3]
دامـي الـوظيفَين في البيـداءِ تُبصـرُهُ كأنّـهُ رجـلٌ لهفـانُ مسْتلِـبُ
هَيْـقٌ غـدا مـن جُنـوب الجـزعِ معتمـداً لمحـثّلاتٍ علـى أثباجهـا زَغَـبُ[4]
فـذاك أم لَهَـقٌ هـاجَ الضـراءُ بـه ذو وبْـرةٍ آلِـفٌ للقَـوْدِ مجتَـذِبُ[5]
يبغـي بهـنّ أخـو بيـداءَ عوّدهـا مشمّرٌ عن وظيفِ السّاق مُنْتَقِـبُ غُضُفٌ
أنحـى عليهـنّ طعنـاً في جواشنـها جواهِـلُ في أشـعارها زَبَـبُ[6]

---

(١) القراديد: الصحارى الصلبة.
(٢) أدعج العين : الرجل الصائد. الطّمر : الوثاب.
(٣) أقرع صعل: ذكر النعام.
(٤) المحثلات: الإناث من النعام.
(٥) اللهق: الثور من بقر الوحش.
(٦) الغضف: الكلاب المسترخية الآذان. والزّبب: القصَر.

حتّى إذا قالَ نالتْهُ سوابقُـــها فانصعنَ بمستقيميـــــنِ في رأسيهمـــا ذَرَبُ[1]
عنـــهُ وعـــن قعصــــاءَ أثبتَــهـــا منهُ بنافـــذةٍ نجـــلاءَ تَنْثَعِــــبُ[2]

تتأسس هذه الأبيات على ثلاثة مشاهد حركية توصيفية متشذرة عن النواة الإسنادية "الناقة : المشبه"، حيث تتجلى الحزم الضدية التالية : حمار الوحش/الصائد والظليم /التذكر "الشر"، والثور/الكلاب.

تبدأ حركة الصراع في المشهد الأول عندما يعد حمار الوحش عدته مع أتنه بوصفه قائداً ملهماً مسؤولاً في رحلة جمعية عبر الصحراء المقفرة بحثاً عن الماء/ماء الخلود.

وتبدو هذه الرحلة المؤطرة زمنياً "طلوع الشمس وغروبها" محفوفة بالمخاطر وهاجس الخوف، إذ يختبيء الصائد للحمار وأتنه ليلاً بعد فراغها من شرب الماء بغية صيدها. بيد أن تصاريف القدر تنجي الحمار وأتنه من هذا الموت المخبوء فتخطىء السهام – سهام الموت هذا المجموع.

وأما في المشهد الثاني، فإننا نلحظ الظليم يبدو في صورة الإنسان الجائع الذي يبحث عن قوته وقوت عياله؛ إذ يعود هذا الظليم مسرعاً إلى أنثاه وصغاره بعد رحلة بحث وعنـاء.

---

(١) الجواشن : الصدور.
(٢) تنثعب: تسيلُ دماً.

وأما المشهد الأخير، فإن صورة الصراع تبدو فيه واضحة بين الثور والكلاب. فالكلاب يرسل كلابه على هذا الثور رغبة في اصطياده، ولكن الثور يواجه هذه الكلاب بشجاعة "أنحى عليهنَّ طعناً في جواشنها..." فتنتهي المعركة بانتصاره.

إن كثافة هذا القص التصويري في النص الشعري الجاهلي بما يتضمنه من علاقات صدامية وأنساق للصراع يعزز من مقولتنا بمركزية الضد في الشعر الجاهلي. ففكرة الصراع بين موجودات الحياة وموضوعاتها تغدو قضية جدلية مصيرية في البنية العقلية / الثقافية للشاعر الجاهلي. وهو –أي الشاعر يحاول أن يجد من خلالها أو من خلال مفرداتها التخييلة إجابة عن سؤال تفرضه إشكاليات الحياة أو عن لغز مبهم محير يقصد الشاعر إلى استيضاحه إن استطاع، أو تقديم تعليلات تمليها عليه ثقافته وحركيته في العمل والتجريب.

وبالتالي فإنه يمكننا أن نؤول هذه المشاهد الحركية لعالم الحيوان على أنها أقنعة شفرية، وأنساق مضمرة تكشف عن ثقافة عميقة عند الشاعر في تقديم إجابات عن تعقيدات الحياة التي يحاول الانتصار عليها حسبما تمليه عليه ثقافته.

قدم الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) إجابة واضحة عن مثل هذا الصراع قديماً حينما قال : "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنَّ ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكنَّ الثيران ربما

جرحت الكلاب وربّما قتلتها، وأمّا في أكثر ذلك فإنّها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم"[١].

فالمتلقي الكفؤ لمقولة الجاحظ هاته يلحظ أن فحواها لا ينسحب على الثور وحده، وإنما يتعداه إلى النماذج الحيوانية الأخرى كالبقرة الوحشية والظليم وغيرها. ولهذا، فإن هاته المقولة التي استشفّها الجاحظ من خلال قراءة النصوص الجاهلية تطرح قضيّة فلسفية وجودية كانت قد شغلت الفكر الجاهلي سنين عدداً. فالمديح ذو علاقة مباشرة بمعنى الحياة وانتصار الذات وقهرها لما يواجهها من عقبات، حيث يصبح انتصار الناقة في رحلة البحث (الروحية/الخيالية) رمزاً لتحقيق الذات الإنسانية ومجالاً واسعاً لمدح هذه الذات ومباركة نشاطها الإنساني. وهكذا فإن قتل الثور للكلاب أو انتصار حمار الوحش على الصائد يعلي قيمة الحياة في القصيدة الجاهلية ويعكس نفسية الشاعر في تفاؤلها بتحقيق الأمل، في حين يعكس موت الثور حالة التهدم الإنساني ولحظة التقهقر أمام الموت فيكون الرثاء، وكذلك الحكم والمواعظ.

وهذه الرموز الثلاثة (حمار الوحش والظليم والثور)، تؤدي دور الإنسان العامل الخيّر في الحياة، وهو الدور أو الوظيفة الفاعلة نفسها التي تؤديها ناقة الشاعر. فالناقة، كما يبدو وظيفياً، أداة الشاعر الخيالية والطاقة العظيمة التي لا تكل في رحلة البحث عن الخلود

---

(١) الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الثاني، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩، ص ٢٠.

الإنساني في صحراء الحياة، ونظراً لقيمتها أو نموذجيتها العليا في رؤية الشاعر فقد شبهت بثلاثة تشبيهات حركية تحقق الانتصار لرموزها الإنسانية.

كانت الصحراء عاملاً مشتركاً بين هذه الرموز التي دار فيها الصراع، فالحمار يقود المجموع بحثاً عن سرّ الخلود/عيون الماء في صحراء مقفرة فيواجه الشر في الزمن الليلي "وهو إذا لبس الظلماء قربها". والظليم يسعى ويجد في جني قوت أسرته وهو فزع وقلق من صعوبة الحياة وقسوتها "يعلو اليفاع هجف جوفه خرب"، والثور لايجد في مسعاه أمناً أو طمأنينة على الرغم من قساوة الحياة "يبغي بهن أخو بيداء عودها...".

إن هذه الرموز بكليتها تحيل حسب النسقية الثقافية إلى شيء واحد هو الإنسان في مواجهته لأشكال الشر وصوره عبر صورة الإنسان السالب "الصائد، الكلاب"، والموضوع المطروح الشر وتصاريف القدر. وهذه الأشكال المتعددة لجوانب الصراع هي في حد ذاتها صور مرآوية إسقاطية لمسألة بحث الشاعر عن وسيلة للخروج من تجربة الفقد التي اجترحها في مقدمة النصّ-وأعني بها غياب ماويّة التي يطرب قلب الشاعر لذكرها، ورحيل الظعن عن مكان الحياة/الثبات.

ولذلك فإنّ الشاعر يحاول أن يشعر متلقي النص بأنه صاحب مهمةٍ في الحياة، وهو في رحلته على ناقته يحرص على تحقيق لغة الحلم والأمل باستعادة الغائب المفقود (ماوية/الظعن: الحياة) إلى جوهرها ونضارتها؛ ولأنه -أي الشاعر حريصٌ على لمّ شمل المجموع وترسيخ حقيقة التوحد لا التشرذم، فقد بدا لنا حمار الوحش مع أسرته منتصراً، وكذلك الحال بالنسبة للظليم مع أسرته، وهذه إيماءه دالة على تفاؤل الشاعر ويقينه بانتصار الخير على الشر.

• • •

٣- مركزية الصراع الإنساني في رحلة الظعائن

تكشف القراءة العميقة للنصّ الشعري الجاهلي أن موضوعة الظعينة تشكل بنية محورية أساسية، وقناة اتصال فاعلة في البنية الكلية للقصيدة الجاهلية إذا ما شكلت عتبةً نصانيّة فيها. وإذا ما أدركنا كنْه المقولة التي ذهبنا إليها في هاته الدراسة بأنّ الفعل الإنساني في الشعر الجاهلي يعدُّ محوراً مهمّاً وركيزةً أساسية في تشكيل عوالم الممكن واللاممكن في تعبيره عن أشواق الشاعر الروحية، وتصويره الآلام والآمال التي يهجس بها خاطره. وإذا ما استكنهنا كلّ هذا وذاك فإننا نجد أن حركة الظعائن أو الصورة التي تتوحد بها الظعائن هي نتاجٌ حقيقي ليد الإنسان في صراعه مع أخيه الإنسان، لذا فقد حفل الشعر الجاهلي بكثير من النصوص الشعرية التي تسجّل أيام العرب ووقائعها وما يحدث بين القبائل من خصومات ونزاعات.

وستحاول هذه الدراسة أن تقدم رؤيتها التأويلية لتمركز الضد في صورة الظعينة انطلاقاً من التحليل الثقافي النسقي للذهنية الجاهلية حول الحرب ومفرداتها على المستوى الشعري.

يقول بشر[١]:

أمِنْ ليلى وجارتِها تروحُ ... وليسَ لحاجَةٍ منها مريحُ
وليسَ مبيَّنٌ في الدارِ إلاَّ ... مبيتُ ظعائنٍ وصدىً يصيحُ
ولم تعْلم ببينِ الحيِّ حتّى ... أتاكَ بهِ غُدافيٌّ فصيحُ[٢]
فظلْتُ أكفكفُ العبراتِ منّي ... ودمعُ العينِ منهمرٌ سفُوحُ

---

(١) بشر بن أبي خازم، ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري، راجعه : ياسين الأيوبي، منشورات دار الهلال ومكتبتها، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧، ص ص ٦٦-٧٢.

(٢) الغدافي : الغراب الأسود.

ودمعي يوم ذلك غربُ شنٍّ ... بجانب شهمةٍ ما تستريحُ
وما قلبَ الصبابَةَ مثلُ شوقٍ ... وقبلَك ما انقضى خلقٌ سجيحُ
ولم أبرحْ رسومَ الدارِ حتَّى ... أزاحتْ علّتي حرجٌ مروحُ[1]
لها قَردٌ كَجُثِّ النَمل جَعْدٌ ... تَغَصُّ به العَراقي والقدوحُ
أعانَ سراتَهُ وبنى عليه ... بما خلطَ السوادِيُّ الرَّضيحُ[2]
سناماً يرفعُ الأحلاسَ عنْهُ ... إلى سَنَدٍ كما ارتُفِدَ الضَّريحُ
كأنَّ قُتُودها بأرينباتٍ ... تعطُّفهُنَّ مَوْشيٌّ مشيحُ[3]
تضيَّفَهُ إلى إرطاةِ حِقْفٍ ... بجنبِ سُوَيقَة رِهْمٌ وريحُ[4]
فباكَرَهُ مع الإشراقِ غُضْفٌ ... يخُبُّ بها جَدَايةُ أو ذَريحُ[5]
وأضحى والضبابُ يزلُّ عنْهُ ... كوقْفِ العاجِ ليْسَ به كدُوحُ
فجالَ كأنَّ نصعاً حميريّاً ... إذا كفرَ الغبارُ به يلُوحُ
فلما أنْ دنَوْنَ لكاذَتَيْهِ ... وأسْهلَ منْ مغابنه المسيحُ[6]

---

(١) القرد: ما تساقط من الوبر والصوف. والجثّ: ما أشرف من الأرض كالأكمة الصغيرة. والعراقي جمع عرقوة وهي ما يوضع على ظهر الفرس أو الحمار تحت السرج. وقدوح الرحل: عيدانه.

(٢) السوادي: نوى التمر، والرضيح: المكسور.

(٣) الموشي: ثور موشي.

(٤) الرهم: المطرة الضعيفة الدائمة.

(٥) الغضف: الكلب.

(٦) الكاذة: ما نشأ من اللحم في أعالي الفخذين. والمسيح : العرق.

يســـدُّ فروجَـــهُ رَبـــدٌ مضَـــافٌ يقلبُّـــه عِجـــالُ الوقْـــعِ رُوحُ
فلمَّـــا أخْرجتْـــهُ مـــن عَرَاهـــا كريهتُـــهُ، وقـــد كثـــرَ الجـــروحُ[1]
قلـــيلاً ذادَهُـــنَّ بصَعْدتيْـــهِ بســـخْماوَينِ ليطْهمـــا صحيـــحُ
تـــواكلْنَ العُـــواءَ، وقـــد أراهـــا حيَـــاضَ المـــوتِ شـــاصٍ أو نطيـــحُ
وغـــادر فلْهـــا متُشتِّتـــاتِ علـــى القَسِـــمات شـــامِلُها الكُـــدُوحُ[2]
وأصـــبح نائيـــاً منهـــا بعيـــداً كنصْـــلِ السّـــيْفِ جـــرَّدهُ المُليـــحُ[3]
وأضـــحى لاصـــقاً بالصُّـــلْبِ منـــه ثمائلـــهُ كمـــا قَفَـــل المنيـــحُ[4]
وأصـــبحَ يـــنفِضُ الغمـــراتِ عنْـــهُ كوقـــفِ العـــاجِ طرَّتُـــه تَلُـــوحُ[5]

يقف المتلقي في هذا النصّ أمام ثـلاث جـدليات رؤيويـة تتضـافر سـوياً للكشـف عـن حيثية الصراع وكيفيَّة ظهوراته. وهذه الجدليات السياقية هـي : الشـاعر/ليلـى، الظعـن – والشاعر/الناقة– والشاعر /صورة الثور والكلاب.

ونرى في الجدلية الأولى : الشاعر/ليلى، الظعن أن الشاعر يفجع بطبيعة العلاقة مـع ليلى المحبوبة التي لم يعد يجـد عنـدها وصـلاً أو بغيـة متحققـة؛ لأنهـا أصـبحت ظاعنـةً

(١) العرى: الساحة والجناب. والكريهة : الحرب.
(٢) الكدوح: جمع كدح وهو كل أثر من عض أو خدش.
(٣) المليح: الذي يلوح بالسيف ويحركه.
(٤) المنيح: سهم من سهام الميسر الأربعة التي ليس لها غنم ولا عيها غرم.
(٥) الغمرات: الشدائد والمكاره. وقف العاج: السوار منه الطرة: ما تطره المرأة من الشعر الموفي على جبهتها وتصففه وهي القصة.

متحولة في اللحظة الآنية. وقد أدت فجيعة الشاعر بهذا التحول والانقلاب من السكون إلى الحركة في صورة ليلى– الظعائن إلى طرح التساؤل الإنكاري الذي يكشف قلق الشاعر إزاء غياب الظعائن الذي يعني في ثقافة الشاعر ووعيه اندثار الخصب والحياة. وقد انضاف إلى تلك الصرخة التي أبرزتها عقيرة الشاعر إحساسٌ بحالة الانتفاء واليأس الذي بدأ يتسرب تدريجياً في نفس الشاعر :وليس لحاجة منها مريح..، وليس مبين في الدار إلاّ مبيت ظعائن وصدى يصيح...، ولم تعلم ببين الحي حتى أتاك به غدافي يصيحُ".

إن الشعور بشمولية الانتفاء يشي باستحالة الحياة، وحدث الانقلاب من الحياة "ليلى + الظعائن) إلى الموت (الرحلة). ومما يعزز من فداحة الإحساس بحالة الانتفاء هاته أن الشاعر شرع يقرأ تاريخ الثقافة الجمعي ويسترجع تلك الصور التي اقترنت في واعية الإنسان بالموت والدمار من خلال صورة الغراب رمز الشؤم والموت في المخيال الثقافي العربي. فقد ورد في كتاب الحيوان للجاحظ أن الغراب لزمه هذا الاسم "لأنه إذا بان أهل الدار للنجعة، وقع في مرابض بيوتهم يلتمس ويتقمم، فيتشاءمون، به ويتطيرون منه، إذ كان لا يعتري منازلهم إلاّ إذا بانوا فسموه غراب البين"[١].

ونتيجة لهذا الحدث السلبي، فقد طفق الشاعر يؤسس طقوسية بكائية تجسد بكاء الصوت الإنساني تجاه تجربة الفقد التي يخلقها الصراع الإنساني في الحرب.

وأما الجدلية الثانية : الشاعر/الناقة، فإنها تصور الدور الكبير الذي تؤديه الناقة في ثقافة الشاعر من حيث هي أداة خلاص أو لتقمصها دور المخلص الذي يخرج الشاعر من محنته في الفقد، ويضع حداً للبكاء والعويل الذي لا يجدي استمراره، ومن ثم من حيث هي

---

(١) الجاحظ، الحيوان، ج٢، ص ٣١٥.

وسيلة حلميّة لتغيير الواقع المأساوي بالفعل والعمل. ولهذا، فإنّ صورة الناقة في الشعر الجاهلي تتصف بمقومات الكمال والقوة، ولا نكاد نجد شاعراً يصف ناقته بالهزال والضعف في أثناء شروعه بالرحلة.

ولا ريب في أن هذه الهالة من الصفات توحي للمتلقي بمدى تشبث الشاعر بهاجس الحلم وتحقيق المراد على الرغم من سلسلة الإحباطات التي تتعارض مع آماله وثقافته.

وعندما نتأمل تموقع صورة الناقة في قصيدة بشر، فإننا نراها تتخذ مكاناً وسطاً بين نسقين : نسق المحبوبة والظعائن، ونسق الصراع بين الثور والكلاب — أي أن لغة النص تضعنا أمام حركتين تبدوان منفصلتين ولكنهما في الوقت نفسه تقودان إلى التكامل والتآزر، وهما : حركة الحاضر الذي أصبح ماضياً (ليلى+الظعائن) وحركة المستقبل (الصراع بين الثور والكلاب). وتتوسط هاتين المرحلتين لحظة أو حركة استشراف المستقبل من أجل بعث الحياة من جديد، وإعادة الظعائن وليلى إلى حالتها السكونية من خلال تاريخ الذات وعملها الدؤوب آنياً كما تجلّى في صورة الناقة.

وأما الجدلية الأخيرة صورة الصراع بين الثور والكلاب، فإنها ترمز إلى أمل الشاعر بدحر الشر والانتصار عليه في نهاية الأمر.

وتبدو صورة الثور على صفحة الحياة في نص بشر مشابهة تماماً لصورة الظعائن في بداءة النصّ. فالثور يمثل الجانب الإنساني الذي يرغب أن يعيش في أمن وسلام حياة كريمةً بعيداً عن منغصات العيش "تضيفه إلى إرطاة حقفٍ...". ولكن عالم الشر الذي يمثله الجانب الإنساني السالب/الكلاب يرفض بقاء الآخر ويأبى إلاّ أن يقيم عالمه وحياته على حساب الآخرين. وحينما يسوق القدر الثور إلى حدث الصراع — المعركة تنكشف لنا حدة

هذا الصراع الدموي حيث تنهش الكلاب الثور فيحاول الهرب منها، ولكن كرامته تفرض عليه أن يعود ويستمر في المواجهة ليكون أكثر تصميماً على الثبات والانتصار.

ومن اللافت للنظر في هذا النص، أن نتيجة الصراع بين الثور والكلاب لم تكن حاسمة أو واضحة، كما كانت في معظم النصوص الشعرية الجاهلية، وإنما انتهت بالتعادل دون غنم أو غرم " وأضحى لاصقاً بالصُّلْبِ منه ... ثمائلهُ كما قَفَل المنيحُ ". ومثل هذه النتيجة المشابهة التي يمكن رصدها، صورة الصراع بين الثور والكلاب في نص آخر لبشر يقول فيه(١) :

بانَ الخليطُ ولم يوفوا بما عهِدوا   وزوّدوك اشتياقاً أيّةً عمدوا

ولعل هذه النتيجة تمثّل رؤية ذاتية للشاعر تجاه موضوعة الحرب التي تكون نهاياتها ضرباً من الرجم بالغيب، أو تكون احتمالاً ممكناً لصورة الصراع الإنساني. لقد حاول الكلاب بقوته وعتاده الحربي "الكلاب" أن يجعل الثور غنيمة له مثلما حاولت الحرب أن تجعل من (ليلى+الظعائن) غنيمة لها أيضاً، بيدَ أن الشر لم يفلح في تحقيق مآربه في كلا الحالين.

وصورة "اللاغنم واللاغرم" تجعل من صورة الصراع بين الثور والكلاب بنية نصية مفتوحة متعددة الاحتمالات، وهي تفضي إلى رؤية عميقة تصدر عن خبرة وثقافة بأن الشر باق ببقاء الخير والعكس صحيح أيضاً. ومعنى هذا أن الحرب/الشر مستمرة حتى وإن عادت الظعائن/ليلى إلى ثباتها، وكذلك الثور إلى أرطاته. وعندما يحس المرء بخطورة الشر الذي

(١) انظر الديوان، ص ص ٨٢-٨٨.

يهدد حياته فما عليه إلاّ أن يحترز بأن يعد للأمر عدته كي لا يتحول إلى عالم الموت والفناء، وهذا ما يتضمنه حقيقة صوت النصّ الشعري المكتنز بثقافة مثلى للحرب.

٢-٣ وثمة قصيدة أخرى طويلة لبشر في وصف حركة الظعائن وما ينجم عنها. وسأكتفي بذكر الأبيات المتعلقة بمشهد الظعائن أولاً، وبعدها سأشير إلى أبيات في النص لها واشجة أو علقة ما بالنسق الظعائني وفي تجليتها أبعادالصراع الإنساني.

يقول بشر[١] :

ألاَ بانَ الخليطُ ولم يُزاروا   وقلبكَ في الظعائنِ مستعارُ
أسائلُ صاحبي، ولقد أُراني   بصيراً بالظعائن حيث صاروا
تؤمُّ بها الحداةُ مياه نخْلٍ   وفيها عنْ أبانين ازورارُ
أحاذرُ أنْ تبينَ بنو عُقيلٍ   بجارتنا، فقدْ حُقَّ الحِذارُ
فلأياً ما قصرتُ الطرفَ عنهم   بقانيةَ، وقد تلع النهارُ
بليلٍ ما أتيْنَ على أرومٍ   وشابةَ عن شمائلها تِعارُ
أراهمْ كلّما بانوا تولّوا   برهنٍ منكَ ليسَ له جِوارُ[٢]
كأنّ ظباءَ أسنُمة عليها   كوانسَ قالصاً عنها المغارُ
يفلّجْنَ الشّفاهَ عن أقحوانٍ   جلاهُ غبٌّ سارية قطارُ[٣]
وفي الأظعان آنسةٌ لعوبٌ   تيمّم أهلُها بلداً فساروا

غـــذاها قـــارِصٌ يجـــري عليـــــها ومَحْـــضٌ حـــينَ تنبعـــثُ العشَـــــارُ [١]
نبيلـــةُ موضـــع الحِجْلَـــين خـــَـوْدٌ وفي الكشْـــحين والـــبطنِ اضـــطمارُ [٢]
ثقـــالٌ كلَّمـــا رامـــتْ قيامـــــاً وفيهـــا حـــينَ تنبعـــثُ انبـــــهارُ
فبـــتُّ مســـهَّداً أرِقـــاً كأنِّـــــي تمشَّـــتْ في مفاصـــلي العُقَـــــارُ
أراقـــبُ في الســـماءِ بنـــاتِ نَعْـــش وقـــد دارَتْ كمـــا عطَـــفَ الصِّـــوارُ [٣]
وعانـــدتِ الثريَّـــا بَعْـــدَ هَـــــدْءٍ معانـــدةً لهـــا العيُّـــوقُ جـــــارُ [٤]
فـــإنْ تكـــن العُقيليـــاتُ شَطَّـــتْ بهـــنَّ وبالرُّهينـــاتِ الدِّيــــــارُ
ليـــاليَ لا أُطـــاوعُ مـــنْ نَهـــاني ويضـــفُو تَحْـــتَ كعـــبيْ الإزارُ [٥]
فأعصـــي عـــاذلي وأصـــيبُ لـــهواً وأوذي في الزيـــارَةِ مـــنْ يَغَـــارُ

أول ما يستثير وعي الشاعر في هذه الأبيات هو رحيلُ الظعائن التي أعارها قلبه وعشقه، ليكونَ الاستفتاحُ منذ البداية علامة أولية على المفاجأة السالبة التي أقلقت صوت النص الشعري، وألقت بظلالها على النص بأكمله.

وهـــذا الاستفتاح "ألا بـــان الخليط" يؤدي وظيفة تنبيهية تبرز مدى انفعال الشاعر بمشهد البين، إذ إن رحلة الظعائن الجماعية هي رحلة قسرية قهرية بحثاً عن حياة جديدة

---

(١) القارص: اللبن.
(٢) الكشحان : الخاصرتان.
(٣) بنات نعش: سبعة كواكب: أربعة منها نعش لأنها مربعة، وثلاثة بنات نعش الواحد ابن نعش لأن الكوكب مذكر فيذكرونه على تذكيره. والصوار: جماعة بقر الوحش.
(٤) بعد هدء: بعد مضي الهزيع الأول من الليل.
(٥) الضافي : السابغ.

لا حرب فيها ولا موت. فهي —أي رحلة الظعائن محاولة جاهدة للهروب من حدث صراع الإنسان مع أخيه الإنسان في حرب طاحنة لا هوادة فيها.

وقد أبان انفعالُ الشاعر برحلة الظعائن طبيعة العلاقة التي تربطه بهذه الظعائن، فهي علاقة روحية حميمة نظراً لوجود محبوبته التي ظعنت مع الظاعنين. ولذلك فقد قدم الشاعر وهو يتابع مسير الظعائن، وصفاً دقيقاً لحركة الظعائن والأمكنة التي مرّت بها "مياه نخل، وأبانين، وقانية، وأروم وشابة وتعار".

ويحق لنا أن نتساءل هنا : لماذا يحرص الشعراء الجاهليون، عادة، في مشهد الظعائن على متابعة الظعائن وذكر الأماكن التي تمرُّ بها ؟

تشكل المرأة في ثقافة الشاعر الجاهلي رمزاً لخصب الحياة واستقرارها، لذا فإنَّ حرص الشاعر على متابعة حركة الظعينة التي قد تكون أماً، أو زوجة، أو حبيبة، في إطار القبيلة ناتج عن إحساس الشاعر بالقيمة العظيمة للمرأة في بعث الحياة، عدا أنها تمثل الجانب الإنساني الضعيف المسالم الذي يدفع الشاعر إلى ربطه بمفهوم الكرامة واحترام الشعور.

وغالباً ما يقترن حدث المتابعة للظعائن في الشعر الجاهلي، كما هو عند بشر، بفعل الرؤية "ولقد أراني بصيراً بالظعائن حيث صاروا...، فلأياً ما قصرتُ الطرف عنهم...، أراهم كُلما بانوا تولّوا...". والرؤية تكشفُ عن ذاتٍ مثقفة بصيرة بمجريات الحدث، كما أنّها تشخيصٌ أمينٌ للواقع السلبي وإعمالٌ عميقٌ للفكر في قضية التحول من الحياة/السلم إلى الموت/الحرب — رحلة الظعائن.

ولأن الشاعر يسعى دائماً إلى رؤية الجمالي الذي ينسجم مع جمال الحياة وديمومتها، فقد أضفى على ظُعنه المطلبّة صفاتٍ جمالية مثاليّةً وكأنها جوهر الحياة أو لون الحياة :

يفلّجْنَ الشفاهَ عن أقحوانٍ   جَلاهُ غبٌّ سَارية قِطَارُ

تعد سمة التحول ملمحاً بارزاً في موضوعة الظعائن كما أشرت سابقاً. وعندما نتأوّل الأوصاف الجمالية التي يذكرها بشر لمحبوبته الظاعنة نجد أن سمة التحوّل ماثلة فيها متحققة. فالأوصاف الجسدية الجمالية للآنسة اللعوب لا تتسقُ مع حالة الرحلة القسرية حيث يفقدُ الجميل خصوصيته، ولهذا تكتسب كلمةُ "بغير بؤس" دلالة مميزة لتوضيح سمة التحول التي أشرت إليها، حيث لا يمكن أن تتشكل هذه الصفات الجمالية للظعينة إلاّ في حالة السلم/الولادة والخصب "ومحضٌ حينَ تنبعث العشارُ".

إن منظر الظعن الراحلة يدفع الشاعر إلى استذكار الزمن الماضوي لمحو مشهد الحاضر/الواقع. وقد تحول فعل الرؤية للمشهد الحالي إلى فعل المراقبة ماضوياً؛ لأنه الفعل المبتغى في ثقافة الشاعر "فبتُّ مسهداً أرقاً...، أراقبُ في السماء بناتِ نعش...". وقد أفصح الشاعر عن علّة هذا التحوّل وتجلياته بوصفه حدّاً فاصلاً بين حدّين : حدّ الحياة (ثبات الظعائن) وحدّ الموت (رحلة الظعائن) حيث كانت الحرب أداةً لتلاشي لحظة التمتع بالحياة الجميلة وانتهاء الغاية الزمنية للهو الشاعر:

فقد كانت لنا ولهنّ حتّى   زوتنا الحرب أيام قصارُ
ليالِيَ لا أُطاوعُ مَنْ نَهاني   ويضفُو تَحْتَ كعبيٌ الإزارُ
فأعصي عاذلي وأصيبُ لهواً   وأوذي في الزيارَةِ مَنْ يَغَارُ

وسلسلة الفجائع التي يواجهها الشاعر في اللحظة الظعينيَّة تؤدي إلى شمولية الحرب والصراع الإنساني، إذ يحاول الشاعر/البطل أن يكون بمثابة المخلص –المنقذ الذي يعيد إلى الجمال بريقه وإلى الحياة فاعليتّها. وبهذا تكون الظعينة ناتجاً عن صراع إنساني، ومحفزاً لولادة سلسلات من الصراعات والحروب. يقول بشر في النصّ نفسه:

فيا للناس للرُّجل المعنَّى طوال الدهرِ إذ طالَ الحصارُ
ولمّا أن رأيتُ الناسَ صاروا أعادي ليس بينهم ائتمارُ
مضى سلاّفنا حتى حَلَلْنا بأرضٍ قد تحامتها نزارُ
وشبّت طيّء الجبلينِ حرباً تهرُّ لشَجْوها منها صُمارُ
يسدُّن الشعاب إذا رأونا وليس يعيذهُمْ منّا انجحارُ
وصوَّبَ قوْمَهُ عمرو بن عمرو كهادمِ عزّه، وبه انتصارُ
وأضْعَدَتِ الرِّبابُ فليس منها بصاراتٍ ولا بالحبْسِ نارُ
فحاطونا القَصَا، ولقَدْ رأونا قريباً حيثُ يُسْتَمعُ السِّرارُ
يسومونَ الصِّلاحَ بذاتِ كهفٍ وما فيها لهمْ سَلَعٌ وقَارُ
وأنزلَ خَوْفُنا سعداً بأرضٍ هنالِكَ إذ تُجيرُ ولا تُجارُ
وأدنى عامرٍ حيّاً إليْنا عقيلٌ بالمرانةِ فالوِبارُ
وقَدْ ضَمَزَتْ بجرَّتها سُليمٌ فخافتنا كما ضَمزَ الحِمارُ
ولَيْسَ الحيُّ حيُّ بني كلابٍ بمنجيهم، ولو هربوا، الفرارُ
وأمُّا أشجعُ الخُنثى فوَلُّوا تُيوساً بالشُّظيّ لهمُ يُعارُ

ومثلما ابتدأ مشهد الظعائن بفعل الرؤية لاندثار معالم الحياة الإنسانية، فقد افتتح الشاعر مشهد القتال /الحرب بفعل الرؤية أيضاً:

ولَمّا أن رأيتُ الناسَ صاروا أعادي ليس بينهم ائتمارُ
مضى سلاّفنا حتى حَلَلْنا بأرضٍ قد تحامتها نزارُ

والرؤية هنا بديلٌ جذري للرؤية السابقة حيث لا تُستعاد الحياة إلاّ بشمولية الموت — موت الآخر "القبائل المعادية" لولادة الحياة المثاليّة.

وهكذا تندغمُ الذات المنفعلة في إطار "النحنيَّة" لتثبت قوّتها وتنتصر لظُعنها. وقد أدّت شمولية الحرب هذه إلى حالةٍ مشابهة لما حلّ بالظعن، وهي فقدان الخصوصيّة ومعنى جمالية الحياة، إذ نلحظُ "عمرو بن عمرو"، يهدمُ عزّه ويفقد آبائه، وتهربُ الرِّبابُ خوفاً من الموت الذي يداهمها، ويسلبُ الخوف بني سعد الحياة الكريمة فلا تقيم إلاّ في أرضٍ مقفرةٍ لانبات ولا شجر فيها، وينسحب المآل نفسه على بني عامر، وسُليم، وبني كلاب، وأشجع، وبني سُبيع.

فرؤية الشاعر الثقافية تجاه موضوعة الحرب تكشف عن خطورة الصراع الحربي على الإنسان، إذ تتحول الصورة المثلى للإنساني إلى النقيض ويعمُّ الشتات حياة الإنسان، وتنقطع الأواصر الروحية بين الإنسان/الشاعر/القبائل، ومرموزات الحياة/الظعائن/الأمجاد.

ومن خلال قراءتنا رؤية الشاعر الجاهلي عن موضوعة الظعائن يمكننا القول بأن العتبة النصية للظعائن تولد الصراع الإنساني على النحو الآتي :

الظعائن	أ-الظعينة/الظعائن نتيجة الصراع الإنساني المضمر/الحرب.
ناتج ومسبب	ب-رحلة الظعائن سبب في ولادة الصراع الإنساني الظاهر في النصّ.

٣-٣ ويصور علقمة بن عبدة في سمط الدهر مشهد الظعائن فيقول[١] :

هلْ ما علمتَ وما استوُدِعْت مكتومُ ... أم حبْلُها إذ نأتكَ اليومَ مصرومُ
أم هل كبيرٌ بكى لم يقْضِ عَبْرَتَهُ ... إثْرَ الأحبَّةِ يومَ البيْنِ مشكومُ[٢]
لم أدْرِ بالبيْنِ حتَّى أزمعوا ظَعَناً ... كلُّ الجِمالِ قُبيلَ الصبْحِ مزمومُ
ردَّ الإماءُ جِمالَ الحيِّ فاحتملوا ... فكلُّها بالتَّزيديَّاتِ معكومُ[٣]
عَقْلاً ورقماً تظلُّ الطيرُ تخطَفُهُ ... كأنَّه منْ دَمِ الأجْوافِ مدمومُ
يحملنَ أُترُجَّةً نَضْخُ العبيرِ بها ... كأنَّ تَطيابها في الأنفِ مَشمومُ
فأرَةَ مِسْكٍ في مَفارِقِها ... للباسِطِ المَتعاطي وهو مزْكُومُ
فالعينُ مِنِّي كأنْ غرْبٌ تحُطُّ بهِ ... ذَهماءُ حارِكُها بالقِتْبِ محزُومُ
قدْ عُرِّيَتْ زمناً حتّى استطفَّ لها ... كَتْرٌ كحَافَةِ كِيْرِ القَيْنِ ملمُومُ[٤]

---

(١) المفضليات، النص، ص ص ٣٩٧-٤٠٤.
(٢) مشكوم: مثاب مكافأ.
(٣) المعكوم: المشدود بثوب.
(٤) استطف: ارتفع، والكتر: السنام.

قَدْ أدْبَرَ العَرُّ عنها وهْيَ شَامِلُها ... من ناصِعِ القَطِرانِ الصِّرْفِ تدسيمُ[١]
تسقي مَذانِبَ قَدْ زالَتْ عَصيفَتُها ... حَذورُها مِنْ أتيِّ الماءِ مطمومُ[٢]

....

مِنْ ذِكْرِ سلمى وما ذِكْرى الأوانَ بها ... إلاّ السَّفاهُ، وظنُّ الغيبِ ترْجيمُ
صِفْرُ الوشَاحَيْنِ مِلءُ الدِّرْعِ خَرْعَبةٌ ... كأنَّها رشَأٌ في البيْتِ ملْزُومُ[٣]
هلْ تُلحقنّي بأخرى الحيِّ إذْ شَحَطوا ... جُلذِيَّةٌ كأتانِ الضَّحْلِ عُلكُومُ[٤]
كأنَّ غِسْلَةَ خَطْمِيٍّ بِمِشْفَرِها ... في الخدِّ منْها وفي اللَّحْيَيْنَ تَلْغِيمُ[٥]
بمثلها تُقطَعُ المومَاةُ عن عُرُض ... إذا تبغَّمَ في ظلمائه البومُ
تُلاحظُ السَّوْطَ شزْراً وَهْيَ ضَامِزَةٌ ... كما توجّس طاوي الكَشح موشومُ
كأنَّها خاضِبٌ زُعْرٌ قوادِمُهُ ... أجنى له باللِّوَى شَرْيٌ وتنُّومُ
يَظَلُّ في الحنْظَلِ الخُطْبانِ يَنْقُفُهُ ... وما استطَفَّ مِنَ التنُّومِ مَخْذُومُ
فُوهُ كشَقِّ العِصَا لأياً تَبَيَّنُهُ ... أسَكُّ ما يَسْمَعُ الأصْوَاتَ مَصْلُومُ[٦]
حتَّى تذكَّرَ بَيْضَاتٍ وهَيَّجَهُ ... يَوْمُ رَذاذٍ عليه الرِّيحُ مَغْيومُ
فَلا تَزَيُّدُهُ في مَشيِهِ نَفِقٌ ... ولا الزَّفيفُ دُوينَ الشَّدِّ مسْؤومُ[٧]

---

(١) التدسيم: الأثر.
(٢) المذانب : مدافع الماء إلى الرياض. والعصيفة: ورق الزرع.
(٣) الخرعبة : الناعمة.
(٤) العلكوم: الغليظة.
(٥) الخطمي: نبات يغسل به.
(٦) أسك: أصمّ.
(٧) النفق : السريع الذهاب. الزفيف : دون الشد قليلاً.

يكادُ مَنْسِمُهُ يَخْتَلُ مُقْلَتَهُ كأنَّهُ حاذِرٌ للنَّخْسِ مشْهومُ[١]
وضَاعَةٌ كَعِصِيِّ الشَّرْعِ جُؤْجُؤُهُ كأنَّهُ بتناهي الرّوضِ عُلْجُومُ[٢]
يأوي إلى حِسْكِلٍ زُعْرٍ حواصِلُهُ كأنَّهنَّ إذا بَرَّكْنَ جُرْثُومُ[٣]
فطافَ طَوْفين بالأُدْحِيِّ يَقْفُرُهُ كأنَّهُ حاذِرٌ للنَّخْسِ مَشْهومُ[٤]
حتَّى تلافى وقَرنُ الشمسِ مُرْتفعٌ أُدْحِيَّ عِرْسَيْنِ فيه البيضُ مُرْكُومُ
يوحي إليها بإنْقَاضٍ ونقنقةٍ كما تراطنُ في أفدانها الرّوَمُ
صعْلٌ كأنَّ جناحَيْهِ وجُؤْجؤَهُ بيتٌ أطافَتْ به خرْقاءُ، مَهْجُومُ
تَحُفُّهُ هِقْلَةٌ سَطْعَاءُ خاضِعَةٌ تجيبُهُ بزِمارٍ فيه ترنيمُ

* * *

يضعنا هذا النص للوهلة الأولى أمام شعيرة في الطقس البكائي تجاه الأنثى — الظعينة الراحلة. فالحرب/الشر في رؤية الشاعر تعدّ مأساةً فادحة تقطع أسباب التواصل الإنساني، وتحول دون قيام المجتمع النامي الذي يتأسس وفق حالة الثبات والتوحد بين الرجل والمرأة. وعلقمة الفحل يعترف صراحاً وبواحاً بأنه لم يعرف قيمة الفقد وهول البين إلاّ بوجود الأثر الذي يشاهده عياناً برحيل الظعن ليلاً.

ويبدو موقف الشاعر الملتاع موقفاً آسفاً حزيناً على رحلة الظعائن لأنها تحمل محبوبته المتناهية الجمال "يحملن أترجة نضخ العبير بها...".

---

(١) المشهوم : الفزع المروع.
(٢) وضاعة: سريع. الجؤجؤ: الصدر. الشرع: الأوتار. العلجوم : البعير الطويل المطلي بالقطران.
(٣) الحسكل: الفراخ. جرثوم: أصول الشجر.
(٤) الأدحي: مبيض النعام. يقفره: ينظر إليه هل يرى به أثراً.

ويجسد الأداء البكائي عند علقمة نوعاً من الرثاء العميق لغياب المحبوبة سلمى في إطار الرحلة الجمعيَّة للظعن. فالعين تغدو منبعاً ثراً لا ينضب في ذرف الدموع، وكأنها سانية تسقي الماء دون كللٍ أو سأم.

فالشاعر يوقن، والحال هذه، بأن رحيل الظعائن يشي بغياب الحياة الإنسانية التي تشكل فيها المرأة جوهراً أصيلاً. ولذلك فقد كانت شعيرة البكاء عند الشاعر وسيلة تطهيرية إحيائية في آن : تطهيرية لنفس الشاعر من لحظة الشعور بالصدمة والمفاجأة في مشهد الظعن المرتحلة وحالة اليأس والكبت التي مر بها "هل ما علمت وما استودعت مكتوم"، وإحيائية لأنها تشحذ همة الشاعر وتصوب رؤيته نحو المستقبل للخلاص من رهان الحاضر، باستحداث البديل الثقافي القادر على تغيير ملامح الواقع السالب وإعادة الحياة إلى سويتها.

وبالفعل، فإننا نلحظ الشاعر يتخلَّص من غلبة العاطفة بتوظيف الفكر الفاعل حيث تضحي الناقة ثقافة وفكراً خاصاً بعالم الشاعر، ينقله من صورة الضعف وتقهقر الذات أمام موضوعها إلى آفاق مستقبلية ممتدة أساسها العقل والقوة. لذافإن الشاعر الجاهلي، في إطار تصويره لموضوعة الرحلة على الناقة، يسعى جاداً إلى إعطاء صفاتٍ تنتمي إلى عالم الخوارق والقوة. فكأنه عندما يضفي هذه الصفات على ناقته يشعرنا بذوقه واختياره هو لعنصر القوة كأسٍّ ناجع في مواجهة المأساة وتعقيدات الحياة.

ومما هو حقيق بالذكر أن رحلة البحث عن الغائب /الحياة عند علقمة وعند الشاعر الجاهلي بشكل عام تقوده إلى مشاهد من الطبيعة متعددة كالظليم في هذا النص، وكالثور والحمار الوحشي والبقرة الوحشية في نصوص شعرية أخرى. وهذه المشاهد التي هي رؤى وأقنعة حسب ثقافة الشاعر وفكره الخلاق تتضمن في داخلها معنى الصراع الذي أدى إلى إقامة طقسية البكاء من قبل الشاعر في بداية النص. فالظليم، كما يبدو، يخرج إلى الصحراء الواسعة باحثاً عن

أسباب الحياة، وهو يؤدي عمله اليومي بمسؤولية كبيرة على الرغم من قساوة الحياة ومرارتها. ولكن تقلبات الزمن /المطر-الرياح تقطع عليه وظيفته والاستمرار بعمله، إذ سرعان ما يتذكر أسرته وفراخه فيصيبه الهلع والخوف الأمر الذي يجعله يعود مسرعاً دون وعي إلى أدحيه؛ ليطوف حوله مرتين فيطمئن قلبه بعد أن حاور أنثاه وبعد أن أجهده الخوف والتعب.

فالظليم في هذا النص قناع للإنسان الذي يجد ويكدح من أجل أن يعيلَ أسرته ويحفظ لحياتها الديمومة والبقاء. وصورة الظليم في علاقته الوطيدة مع أسرته هي صورة الأمل الكبير الذي يتوهج في فكر الشاعر بعودة الظعائن/سلمى، ومن ثم بعث الحياة من صميم الموت / الغياب.

وتنبثق بوارق هذا الأمل من ثقافة الصورة نفسها للظليم؛ إذ إن يوم الرذاذ- الريح التي واجهها الظليم بشجاعة ما هي إلاّ تذكيرٌ إيحائي بيوم الحرب أو ريح الحرب التي أدت إلى تحول الحياة في عالم الأنثى /الظعينة إلى السلب مما يفرض على الشاعر استحضار منطق الشجاعة والقوة في بحثه عن الفردوس المفقود. وإذا كان الشاعر قد أقام مرثية لأصل الحياة الإنسانية في البداية، فإنه يقيم في إطار الأمل طقساً احتفائياً وشعيرة طوافية فرحاً بولادة الحياة الخيرة وهزيمة الشر " فطافَ طَوْفين بالأُدْحِيِّ يقْفرُهُ.... كأنَّهُ حاذِرٌ للنُّخْسِ مَشْهوم". إن مهمة الشاعر في هذه الرحلة تأخذ على عاتقها صون الحياة بعودة السلم والأمان المستلب، وإقامة الأسرة الملتئمة الشمل بعيداً عن شؤم الحرب وعالمها. وإذا كانت "البيضات" التي تذكرها الظليم إشارة دالة إلى نطفة الخلق وأصل الكينونة، فإن الظعينة/سلمى تبدو كذلك في رؤية الشاعر. فالشاعر بعبارة أخرى مشغول بتأسيس حياة أسرية متكاملة يملؤها الصوت الإنساني الذي يجسد تغني الشاعر/الإنسان بانتصار الحياة على الموت.

الفصل الثاني

صراع الإنسان مع المكان

١- طللية المكان وثقافة الحنين:

يحتلّ موتيف الطلل مساحة واسعة في الشعر الجاهلي بحيث قلّما نجد نصّاً شعرياً يخلو مما أجمع النقاد على تسميته بـ "المقدمة الطللية".

فالطلل يشكل في البنية الثقافية الجاهلية واقعة ثقافية مؤرقة ومحيرة للإنسان الجاهلي، نظراً لارتباطه بالمكان الذي يعيش فيه الإنسان /الشاعر تجربة الحياة في إطار المجموع. ولا غرابة في ذلك ما دام المكان، كما يقول باشلار، "يرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية –قيماً متخيلة سريعاً ما تصبح هي القيم السائدة"[١].

وافتتاح الشاعر الجاهلي نصّه الشعري بالوقوف على الطلل يبرز للمتلقي حقيقة الألفة والانسجام بينه وبين المكان؛ إذ يتحول المكان إلى ذاكرة حافظة للفعل الإنساني وأثره في المكان، ومن ثم يصبح الطلل نسقاً مولداً لأنساق مضادة تبين موقف الإنسان ورؤيته للنسقية الطللية.

وستحاول الدراسة الآنية تقديم رؤية ثقافية للكشف عن تشكلات الصراع بين الإنسان والمكان من خلال نماذج شعرية بدت فيها مركزية الضد فاعلة.

يقول بَشَامة بن الغدير[٢] :

لمنِ الدّيارُ عفَوْنَ بالجَزْعِ   بالدُّومِ بينَ بُحارَ فالشّرْعِ
دَرَسَتْ وقد بقيت على حِججٍ   بعدَ الأنيسِ عفونَها، سبعِ

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ت، ص ٣٧.
(٢) المفضليات، ص ٤٠٧.

إلاَّ بقايا خيمةٍ دَرَسَتْ دارَتْ قواعِدُها على الرَّبعِ
فَوَقفتُ في دار الجميع وقد جالَتْ شؤون الرّأسِ بالدَّمعِ
كعُرُوض فيَّاضٍ على فَلَجٍ تجري جداوِلُهُ على الزرْعِ
فوقفْتُ فيها كي أُسائلَها غَوْجَ اللَّبانِ كمطْرقِ النَّبعِ[1]
أُنضي الرِّكابِ على مكارهِها بزفيفِ بينَ المشْيِ والوضْعِ

يمثل الاستفهام "لمن الديار" في بداية الأبيات الشرارة الأولى لدهشة الشاعر لما حل بالمكان/الديار من تبدل وعفاء. فهو يبدو متنكراً للتحوّل الذي أصاب الديار بعد أن كانت، ماضوياً، حفيلة بالحياة الإنسانية "بعد الأنيس عفونها سبع".

وظهور الديار بهذه الصورة يكشف عن شمولية الاندثار في فضاء المكان مما يؤدي إلى انعدام الحياة ونفي الإنسان إلى المجهول. والمتلقي عندما يفكك شيفرات النسق الطللي فإنه يدرك جيداً حالة الطمس الإنساني تلك، وأن ثمة خللاً سيطر على دورة الحياة الأمر الذي يفرض على الشاعر خلق ممكنات إبداعية يتحدى عن طريقها عملية القهر المكاني للإنسان.

وأولى الممكنات الإبداعية التي يضمرها صوت النص الشعري تتمظهر بالمعرفة التي تحفظ ذاكرة الإنسان من النسيان. وهذه المعرفة رد مناوىء على شمولية العفاء التي أشرنا إليها، إذ إننا نلحظ الشاعر يحفظ حدود المكان الذي يعشقه وينتمي إليه ويعرفه أيضاً "الديار : الجزع، والدوم، وبحار، والشرع".

---

(١) الفياض : الماء الكثير. والفلج : النهر الكبير.

ويجب أن نذكر هنا أن المكان يتشظى في رؤية الشاعر إلى مكانين : المكان الأول هو المكان المرتبط بانبجاس الحياة وقيام المجتمع واستقراره، وهو مكان متصل بالسعادة الإنسانية وتجلي حالة الخصب واخضرار الحياة كما نستشف من كلمة "الربع : المنزل الربيع"، في هذه الأبيات. وأما المكان الثاني، فهو مكان آني المشهد ورامز أيضاً إلى التهدم الحضاري والتحول من عالم الحياة إلى عالم الموت.

ولهذا، فقد تحدى الشاعر بثقافته قوة المكان المندثر بعدم نسيان مكان الحياة الذي شغله الأنيس ذات يوم بحضوره. وثاني الممكنات النسقية التي تصور إصرار الشاعر على الثبات أمام السلب المكاني تكمن في وقوفه على الديار المتحوّلة. وهذا الوقوف في حدّ ذاته إيحاءٌ مباشرٌ بأن الشاعر يسعى إلى إعمار المكان بالحياة تارة أخرى، إذ تبدو لحظة الوقوف هاته وكأنها أداء طقسي يذرف فيه الشاعر الدموع قصد بعث الحياة.

وتشكل دموع الشاعر إحياءً واعياً للديار الموات نتيجة اقترانها بتعلق الشاعر بالمكان الذي حوى محبوبته وأهله. وهذه الدموع، وإن كانت ترمز إلى مرثاة للحياة الإنسانية، فإنها تفصح عن قيمة الحياة في نظر الشاعر وعن رفضه لتفوق المكان على الإنسان. ولذلك يبدو تشبيه الشاعر لمشهد البكاء بنهر كبير متشعب الجداول يبدو لصيقاً بمعنى الأمل باستعادة الحياة الماضوية، ومحاولة تأسيس ثقافة الحنين إلى الفردوس الأنثوي المفقود.

فالدمع/الأداء الإنساني يصبح وسيلةً لاستجلاب الحياة تماماً كما هو حال النهر الذي يروي الزرع فيغدو مخضراً.

ويلح الشاعر على حالة الوقوف مرة أخرى كمحاولة منه لتحدي النسقية الطللية، إذ يرمز فعل المساءلة للديار استنطاقاً للماوراء الطللي، وإشغالاً للفضاء المكاني بصوت الإنسان الذي يستذكر صوت الحبيبة والمجموع في هذا المكان المتحول. وثالث المكنات النسقية الكاشفة للنسق المضاد عند الشاعر تظهر في عامل الرحلة حيث يكتشف الشاعر أن العمل وحده هو الخلاص من سكونية المكان ورتابته، إذ نرى الشاعر يجهز ناقته /ثقافته في البحث عن الآخر المفقود الذي يعيد للمكان بهاءه بأقصى سرعة. فإذا كانت الديار الجميلة العابقة بالوجود الإنساني قد تحولت بفعل الزمن إلى جدب وخواء، فإن الشاعر يتبنى فكرة التحويل نفسها عندما يحاول بثقافته تحويل الآني إلى ماضوي أو استيلاد الماضي من صميم الحاضر بفعل الإمكان.

إن مشهد اليباب المكاني يثير في نفس الشاعر رعباً بوصفه علامة من علامات الموت. فالطلل يجعل الشاعر شاهداً حياً على صورتين : صورة الحياة "وجود المحبوبة والأهل في المكان، وصورة الموت الراهن عندما يعاين الشاعر تجربة الفقد على حقيقتها. وبالفعل، فإن تماوج النفس بين نقيضين يزيد من حيرة الشاعر ويدفعه إلى اتخاذ قرار تجاه ما يرى، فإما أن يرضخ الشاعر لسطوة النسق المكاني، وإما أن يبحث عن وسائل ناجعة تخرجه من دائرية الانغلاق وسلطة المكان.

ويتضح لنا من خلال قراءتنا بنية القصيدة الجاهلية أن المرأة تكون العامل الأبرز في اهتمام الشاعر بالمكان/الطلل. فهي –أي المرأة تبدو نواةً مركزية في صلب القصيدة، وفي ثقافة الشاعر الجاهلي نفسه، ومحفّزاً خلاقاً في توليد الأنساق المخاتلة.

يقول المرقّش الأكبر[(١)] :

أمِنْ آلِ أسماءَ الطُّلولُ الدَّوارسُ ... يخطّطُ فيها الطيرُ، قفْرٌ بَسَابسُ
ذكرتُ بها أسماءَ لو أنْ وَلْيَها ... قريبٌ ولكنْ حَبَسَتْني الحوابسُ
ومنزِلِ ضَنْكٍ لا أُريدُ مبيتَهُ ... كأنّي به من شِدَّةِ الرَّوْعِ آنِسُ
لتُبصِرَ عَيْني، إنْ رأتني، مكانَها ... وفي النَّفسِ إنْ خُلّي الطريقُ الكوادِسُ[(٢)]
وجيفٌ وإبساسٌ ونقرٌ وهِزَّةٌ ... إلى أن تكِلَّ العيسُ والمرءُ حادِسُ[(٣)]

ودَوِّيَّةٍ غبراءَ قدْ طالَ عهدُها ... تهالكُ فيها الوِرْدُ والمرءُ ناعِسُ[(٤)]
قطعْتُ إلى معروفِها منكراتِها ... بعيهامَةٍ تنسلُّ والليلُ دامِسُ
تركْتُ بها ليلاً طويلاً ومنزلاً ... وموقَدَ نارٍ لم تَرُمْهُ القَوابسُ
وتسمعُ تزْقَاءً مِنَ البومِ حوْلنا ... كما ضُربت بعْدَ الهدُوءِ النَّواقِسُ[(٥)]
فيصبحُ مُلقَى رحْلها حيثُ عرَّستْ ... مِنَ الأرضِ قدْ دَبَّتْ عليه الرَّوامِسُ
وتُصبحُ كالدَّوْداةِ ناطَ زمامَها ... إلى شُعَبٍ فيها الجواري العوانِسُ[(٦)]
(وقدْرٍ ترى شُمْطَ الرِّجالِ عيالَها ... لها قيِّمٌ سهْلُ الخليقةِ آنِسُ) [(٧)]

---

(١) المفضليات، ص ص ٢٢٤-٢٢٧.
(٢) الكوادس: ما يتطير منه، مثل الفأس والعطاس.
(٣) الوجيف : سير فيه سرعة. الإبساس : دون الوجيف. النقر والهزّة : فوق الوجيف.
(٤) الدوية : القفر. الورد : الإبل.
(٥) التزقاء: الصياح.
(٦) الدوداة : الأرجوحة.
(٧) شمط الرجال : جمع أشمط، وهو ما خالط سواد رأسه الشيب.

(ضحوكٌ إذا ما الصَّحْبُ لم يجْتَوُوا لَـهُ ... ولا هـو مِضْـبابٌ علـى الـزّادِ عابـسُ)
ولّما اضأنا النّارَ عنـد شوائنـا ... عرانـا عليهـا أطْلَسُ اللّـوْنِ بائسُ
نبـذْتُ إليـه حُـزّةً مـن شوائنـا ... حياءً، ومـا فُحشـي علـى مـن أجالـسُ
فـآضَ بهـا جـذْلانَ يـنفُضُ رأسَـهُ ... كمـا آبَ بالنّهـبِ الكَمِـيُّ المُحالِسُ(١)
وأعـرضَ أعـلامٌ كـأنّ رؤوسَهـا ... رؤوسُ جبـالٍ في خلـيجٍ تغامَـسُ
إذا علـمٌ خَلّفتُـهُ يُهتـدى بـه ... بـدا علـمٌ في الآلِ أغـبرُ طامِـسُ(٢)
تعاللتُهـا ولـيسَ طِبِّـي بدَرِّهـا ... وكيـفَ التمـاسُ الدَّرِّ والضَّرعُ يابـسُ(٣)
بأسْـمرَ عـارٍ صَـدْرُهُ مـنْ جِـلازِهِ ... وسـائرُهُ مـن العلاقَـةِ نائِـسُ(٤)

يقف المرقش في هذا النص أمام ديار محبوبته الدارسة التي أصبحت مرتعاً للطير، بعد أن كانت مكاناً جميلاً تدب فيه الحركة الإنسانية الناسجة لتجربة العشق بين الشاعر ومحبوبته.

فالشاعر، كما يبدو، يعرف ديار أسماء ويأسى لهذا التحول في فضاء المكان؛ لأنه يعني بالنسبة له تحول الإنسان من مرحلة النعيم وبناء الحياة الإنسانية الكاملة إلى مرحلة الشقاء وعدم استقرار مصدر الحياة (المرأة: أسماء) واندثاره.

(١) الكمي: الشجاع. المحالس: الشديد الذي لا يبرح مكانه في الحرب.
(٢) الأعلام : الجبال.
(٣) طبي: طلبتي وإرادتي. درها : لبنها.
(٤) الأسمر : السوط. الجلاز : الفتل. العلاقة : علاقة السوط. نائس: متدل.

فالعلاقة التنافرية بين المكان اللحظي وأسماء/الأنوثة هي في حقيقتها تأشير إلى حالة التسلط القهري الذي لا تحتمله أسماء/الأنثى، ولا تنوجد فيه أية نعومة أنثوية. ولذلك يتأسس اللاتصالح بين الشاعر والمكان في برهته الآنية من حيث هو تدمير للصورة المثلى التي يتغياها الشاعر لحياته مع الآخر/أسماء.

ويتخذ المكان قيمة عليا في رؤية الشاعر الجاهلي نظراً لاقترانه بمعنى المكانة التي لا يستأهلها إلاّ من تربطه بالشاعر علاقة روحية، عدا أنه –أي المكان يشكل صياغة لتجارب الشاعر مع الجماعة. ولذلك يجب ألاّ يغيب عن أذهاننا "أن الأطلال، والشعر الجاهلي كله، يثير التأمل في معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي؛ فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملاً فردياً بل يتصوره نوعاً من النبوغ في تمثّل أحلام المجتمع ومخاوفه وآلامه"(١).

إن تنكر الشاعر لحالة الجدب المكاني نابعٌ من إحساسه بوجود قطيعة بينه وبين أسماء، ولكي يقيم تواصله مع المكان /الحلم الماضوي فإنه يستعرض شريط الذاكرة موظفاً قانون الاستدعاء وذكريات التجربة الروحية.

ويتجلى صراع الشاعر مع التشكيل النسقي للطلل عندما يقف على معالمه محاولاً إقناع نفسه بشعور الأنس على الرغم من سلبية المكان ووحشته. وهذا الموقف يؤدي إلى تشكل شعورين تضطرب بهما الذات الشاعرة : الشعور بالحب لهذا المكان؛ لأنه يعيده إلى مواطن الذكريات الجميلة مع أسماء فنراه يحفظ كل خطوة تحركتها أسماء على هذا المكان "لتبصر عيني، أن رأتني مكانها"، وشعور بالكره والتطير معاً نتيجة للصيرورة التي آل إليها المكان بعد أن هجرته المحبوبة. وهذا الشعوران، الحب والكره، يدفعان الشاعر إلى الانفعال والإحساس بالتوتر نتيجة تصدع العلاقة الإنسانية. فالحب يجعله في صراع مستمر

---

(١) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١، ص ص ٥٣-٥٤.

مع المكان لكي يحقق ذاته ويبني المكان الحلم، والكره يدفعه أيضاً إلى الشعور بعدم الراحة والانفلات من قبضة النسق الطللي، والبحث عن إمكانات قيام الحياة.

ويؤدي انتصار المكان/الطلل على الإنسان الضعيف/الأنثى بالشاعر إلى استجماع قواه وتوظيف قدراته الذهنية والثقافية لسلب الانتصار المكاني بفعل العمل الذكوري، إذ تتنامى الظنون والآمال في نفس الشاعر بتحقيق الانتصار واستعادة الأنثى المسلوبة.

٢-تيه الصحراء وثقافة العبور

تتحول الناقة بوصفها أداة ثقافية فاعلة في هذا النص إلى أمل حقيقي في إحداث التغيير وابتعاث الحياة، إذ يتحدّى الشاعر بفعلها الصحراء المقفرة وزمنها الليلي الحالك السواد. وتسهم الواو-واوربّ في قول الشاعر " ودوِّيَّةٍ غبراءَ قدْ طالَ عهدُها " في الكشف عن قصة الشاعر في صراعه مع الصحراء وكيفية انتصاره على المكان/الصحراء وإخضاعه لثقافته ولنسقه الذاتي. فالشاعر أضحى بثقافته المترجمة عملاً/الناقة-الرحلة عارفاً بمجاهيل الصحراء وأسرارها، وهذه المعرفة تقوده إلى ترك أثره الإنساني في المكان تماماً كما أبدى الطلل أثره على الإنسان/المحبوبة.

وتعبّر حركة الشاعر في العماء الصحراوي عن قصدية واضحة من قبله في تثبيت إرادة الحياة في عالم المستحيل. ويمكن لنا أن نفهم حقيقة هذه القصدية من خلال العلاقة الدالة بين المعرفة " قطعْتُ إلى معروفها منكراتها " والنار " وموقَد نارٍ لم ترمْهُ القَوابسُ ". وكأن الشاعر هنا يتقمص دور "بروميثيوس" * سارق النار لنشر المعرفة بين بني البشر حيث يسعى الشاعر بثقافة النار إلى إشاعة النور والتحضر في ظلام المكان /الصحراء.

---

* فقد انتفض العملاق بروميثيوس في وجه زيوس وانتزع النار المقدسة عن جبل الأوليمب وأعطاها البشر. انظر حول بروميثيوس : عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨، ص ١٥٤.

إن خبرة الشاعر بالصحراء جعلته قادراً على استحداث طرائق التعامل معها. فالشاعر يبدو مسكوناً بحلم الحياة مع المجموع في المكان المقدّر له، فهو يسرد لنا قصته مع صحبه في الصحراء حيث يقوم على خدمتهم في الطعام متسماً بالأخلاق الحميدة وخصيصة الكرم. وهذا الفعل الإنساني دليل على أن الكرم بإطعام المجموع يتصل بفكرة بعث الحياة وتجديدها وإظهار الفعل الإنساني الإيجابي الذي لا قيمة للمكان إلا به. ونلحظ في هاته القصة غلبة النحنيَّة على مجمل الأبيات مما يدلل على حرص الشاعر على الاندغام مع حس الجماعة للتغلب على حالة الوحدة، وأن الوجود الجماعي الإنساني هو الذي يشكل الجنة الأرضية للإنسان.

وتستعرض ذاكرة الشاعر ذلك السلوك الإنساني الخير في التعامل حتى مع المفترس الذي تضمره الصحراء. فإذا كانت الصحراء بقساوتها تفرز نظام الذئبية الذي لا يعرف إلا مبدأ التدمير والسيطرة، فإن النار التي أشعلها فكر الشاعر تحولت إلى هادٍ منقذ للذئب من ضلاله وجوعه، وهذا يشي بأن الإنسان الجاهلي يملك القدرة المبدعة على تطويع الصحراء/المكان بنشر القيم السامية التي تبعث الفرح والسرور حتى في السالب من مفردات الصحراء:

ولَمّا اضأنا النَّارَ عند شوائنا ... عرانا عليها أطْلَسُ اللَّوْنِ بائسُ
نبذْتُ إليه حُزَّةً من شوائنا ... حياءً، وما فُحشي على من أجالسُ
فآضَ بها جذْلانَ ينفُضُ رأسَهُ ... كما آبَ بالنَّهبِ الكميُّ المُحالِسُ

ومن الصور البديعة التي تظهر قوة إرادة الشاعر ورغبته في تأكيد انتصاره المعرفي على المكان، هذا التشكيل التصويري الخيالي لمنظر رؤوس الجبال في الضباب حيث تبدو وكأنها

سابحة في الماء. إن هذا المشهد يجسد في رمزيته توالي المتناقضات في حياة الشاعر/الإنسان الجاهلي: المجهول/اللامجهول، ، والحياة/الموت.

فالشاعر في رحلته مع الحياة كأنما يعيش هذه المتناقضات، فإذا ما اهتدى بالمرئي المحسوس فإنه سرعان ما يباغت بالخفي الذي يوقعه في فضاء المجهول :

إذا علمٌ خَلَّفْتُهُ يُهتدى به بدا علمٌ في الآلِ أغبرُ طامِسُ

ولكن الشاعر/الإنسان على الرغم من توكيده لهذه الحقيقة في الحياة، فإنه يوجه أنساقه الثقافية لإظهار طموحاته في التغلب على سلبية المكان بإقامة علاقة تصالحية بينه وبين مفردات المكان، حيث يكون للفعل الإنساني فيها سلطة التفرد والتميز والقدرة على التشكيل.

ويصف المخبَّل السعدي سلطة المكان على ديار محبوبته الرباب فيقول[1] :

وأرى لها داراً بأغدرة الـ سِّيدان لم يدرس لها رسْمُ

إلاَّ رماداً هامداً دَفَعتْ عنْهُ الرِّياحَ خَوالدُ سُحْمُ[2]

وبقيَّةَ النؤي الذي رُفِعَتْ أعضادُهُ فثوى له جِذْمُ[3]

فكأنَّ ما أبقى البوارحُ والـ أمطارُ من عَرَصاتِها الوشْمُ

تقرو بها البقرُ المسارِبَ واخْـ تلطَتْ بها الآرامُ والأُدْمُ[4]

وكأنَّ أطلاءَ الجآذِر والـ غزلان حَوْلَ رُسُومها البَهْمُ

---

(١) انظر : النص في المفضليات، ص ص ١١٣-١١٨.

(٢) الخوالد : البواقي، عنى بها الأثافي.

(٣) الجذم: البقية تبقى من الشيء.

(٤) تقرو: تتبع. المسارب: المراعي. الأدم: الظباء البيض.

ولقــد تَحُــلُّ بهــا الرَّبــابُ لــــها سَــلَفٌ يَفُــلُّ عــدوَّها فخْـــــمُ

يتسم نص المخبل بأنه يقدم رؤية شمولية لمنظر المكان الذي كانت تقيم فيه محبوبته، وهذه الرؤية هي في حد ذاتها جهد ذهني وإعمالٌ لحواسّ الشاعر في نقل صورة المكان المتهدّم.

ويأتي إحساس الشاعر برهبة الرؤية هنا من طبيعة الموقف الشعوري الآني في فضاء المكان، ومن مواجهته للحقيقة الساطعة التي تمليها الهجرة القسرية لمحبوبته. ومن الإشارات التي تجلّي للشاعر سلطة النسق الطللي في هذه الأبيات وانتصاره على الإنسان :

أولاً : أن ديار المحبوبة لم تدرس بكليتها وإنما بقيت هنالك آثار دالة على وجودها في إطار المكان " لم يدرس لها رسْمُ ". وهذا العفاء اللاكلّي يزيدُ من معاناة الشاعر ومأساته؛ لأنه يذكره بحياةٍ إنسانية قائمة تحولت في اللحظة الآنية من حدّ الاكتمال إلى حدّ النقص الذي لا يجدي. فالاكتمال مقصورٌ على حضور المحبوبة في مكانها وإشغاله بقوام التجربة الإنسانية، في حين أن النقص محصور في الغياب الإنساني مما يزيد من خواء المكان ووحشته.

ثانياً: إن الأثر الذي يتركه الإنسان خلفه بعد انتصار الطلل عليه كالأثافي والنؤي، يكشف تحول الجهد الذي بذله الإنسان قصد تشكيل حضارة المكان إلى ضياع ورماد تذروه الرياح. فكل شيء وفق رؤية الشاعر يضحي بقية أو أثراً على حركة الإنسان. فالرسم بقية، والأثافي بقية سواد، والنؤي كذلك بقية، وهذا المشهد يعبر في حقيقته عن حالة استلاب فعلي لثقافة الإنسان.

ثالثاً: وثمة أدوات معرفيّة خارقة أسهمت فعلاً في إبداء الاستبداد المكاني تجاه الإنسان أهمها الرياحُ والأمطار. والرؤية هنا تدور حول فكرة الرياح والأمطار السالبة التي تقلب الحياة الإنسانية بطرح قضايا الدمار والموت.

لقد بدا أثر الرياح والأمطار وما أحدثه هذا الأثر من تهدم لصورة الحياة معلماً بارزاً على مشهد المكان إذ شبهه الشاعرُ بالوشم.

وهذه الثورة العارمة التي أحدثتها المفردات العلوية/السماوية للنسق المكاني مهدت السبيل لحدوث مشهد الإحلال والاستبدال حيث يحل الحيواني "الآرام والأدم وأطلاء الجآذر والغزلان والبهم"، مكان الإنساني "الرباب وأهلها" المجموع الذي يبحث جاهداً عن وسائل للنجاة والخلاص من إسار المكان.

وهذا الاستبدال يوحي بتحول الطبيعة من مرحلة البناء الحضاري الذي يؤدي فيه الإنسان دوراً فاعلاً وكاملاً إلى مرحلة التوحش والهدم الحضاري. وهذه هي أبسط معادلات هزيمة الإنسان أمام المكان.

وفي أثناء حديثنا عن جدلية الصراع بين النسق الطللي/المكاني والنسق الإنساني يجب أن نشير إلى أن حركة الصراع تبتدىء أولاً من جهة المكان، وهذا يعني أن مشاركة الإنسان في الصراع هي مشاركة ثانوية ناتجة من انفعال الإنسان وغضبه تجاه التحولات التي تحدث في عالمه، فيشرع في استحداث الميكانيزمات التي تؤهله للصراع مع المكان ومحاولة تطويعه والتفوق عليه والتمسك بفرضية الحياة.

وهذا ما يصنعه المخبل السعدي في قوله:

وتُريكَ وجهاً كالصحيفةِ لا ظمآنُ مختلجٌ ولا جَهْمُ
كعقيلةِ الدُّرّ استضاء بها محرابَ عَرْشٍ عزيزها العُجْمُ
أغلى بها ثمناً، وجاء بها شَخْتُ العظَام كأنّه سَهْمُ

بلَبانِهِ زيتٌ، وأخرجها من ذي غوارِبَ وسْطَهُ حَجْمُ
سَبَقتْ قرائنَها وأدفأها قَردُ الجناحِ كأنَّه هِدْمُ
ويَضمُّها دونَ الجناحِ بدفِّهِ وتحفُّهُنَّ قوادِمٌ قُتْمُ
لمْ تعتذرْ منها مدافِعُ ذِي ضالٍ ولا عُقَبٌ ولا الزُّخمُ
وتُضِلُّ مِدْراها المواشِطُ في جَعْدٍ أغمٍّ كأنَّه كَرْمُ

يقدم الشاعر في هذه الأبيات وصفاً جميلاً لمحبوبته التي أجبرها توحش الطبيعة على الارتحال وحوّلها إلى ظعينة. وتضمر بنية هذه الأبيات أنساقاً مولدةً ومناوئة للصورة التي أحدثها الانتصار المكاني.

يشبه الشاعر محبوبته بالدرة الثمينة التي تمكث في قاع البحر، ويبذل الغواص جهداً مضاعفاً وسرعة فائقة في الغوص بغية الحصول عليها. ونور وجه المحبوبة شبيه بصورة هذه الدرة التي تضيء مجالس الملوك وتملك عليهم عقولهم فيبذلون ما يملكون في سبيل اقتنائها.

فالمكان الذي تستأهله الدرة/الرباب حسب النسق الرامز يكون في قاع البحر /العمق والقوة والاتساع، ومصدر الماء الذي هو جوهر الحياة وبداية الخلق الإنساني، وليس المكان القاسي المتسلط الذي لا تقوم فيه حياة. وصورة الغواص ترميزٌ لمهمة الشاعر الساعي إلى استعادة المفقود من رحم الحياة لكي يملأ الأرض نوراً وضياءً. فالدرة/الربابُ ثمينة في رؤية الشاعر/الإنسان لما تسهم به من نشطٍ للحياة واستمرار لبقاء النوع الإنساني، لذا فقد كان البحر نسقاً فاعلاً من أنساق الشاعر الثقافية يواجه به مفردات النسق الطللي: الرياح والأمطار.

ومن الصور التي تستثير وعي المتلقي أيضاً تشبيه الشاعر محبوبته ببيضة النعام المتميزة حيث يعتني بها ذكر النعام/الظليم ويتعهدها بالرعاية ويضمها إلى جناحه حمايةً لها وخوفاً عليها.

وتمثل قصة بيضة النعام إطاراً رمزياً لمحبوبة الشاعر الظاعنة، فهي محبوبة متميزة في حضورها الإنساني وتتخذ في عقل الشاعر/الإنسان مكانة ساميةً يبذل من أجل الحفاظ عليها سهراً وتعباً عظيمين. فالمحبوبة أنثى (أصل الخلق، ورحم الحياة+ درة /الجمال) أي أنها ابنةٌ لأسرة أو قبيلة (النعامة/الظليم) التي تبني عليها آمالاً عظيمة في ديمومة الحياة. وصورة الحياة هذه في قصة (الظليم مع بيضته) تشير إلى الجانب الحضاري الذي يريده الإنسان من خلال صورة الإيجابي /الظليم الذي يتضاد تضاداً مطلقاً مع صورة الحيواني رمز التوحش أو التبدّل الحضاري في النسقية الطللية.

وإذا كان المكان الآني قد أعلن اعتذاره عن بقاء الإنسان /المحبوبة فيه وأنكر عطاءه الجاد في خدمته، فإن هذا العطاء الإنساني سيبقى كالوشم الذي لا يمّحي في دلالته على دور الإنسان في حضارة الطبيعة :

لمْ تعتــــذرُ منهـــا مدافـــــع ذي ضـــالٍ ولا عُقَـــبٌ ولا الزُّخـــــمُ

٢-١ وقد يتخذ الشاعر الجاهلي من القناع الحيواني رمزاً إشارياً يبين بوساطته حيثية الصراع القائمة بينه وبين المكان، إذ إن حالة الاغتراب التي يحسّها الشاعر أمام التحول المكاني تدفعه إلى البحث عن آلية يعزي بها نفسه كي يبقي أبواب الأمل مشرعة. وتتحصل هذه الآلية للشاعر فعلاً عندما يوظف رمز الماء الذي يقاوم به سلطة النسق المكاني.

يقول ربيع بن مقروم مشبهاً ناقته بالحمار الوحشي(١) :

كأني أوشّح أنساعها ... أقبُّ من الحُقْبِ جأباً شتيما(٢)
يُحلِّئُ مثل القنا ذُبَّلاً ... ثلاثاً عن الوِرْدِ قد كُنَّ هيما(٣)
رَعاهُنَّ بالقُفِّ حتى ذوت ... بُقولُ التناهي وهَرَّ السُّموما(٤)
فظلَّتْ صواديَ خُزْر العيونِ ... إلى الشمسِ من رهبةٍ أنْ تَغيما
فلمّا تبيَّن أنَّ النهارَ ... تولّى وآنس وخْفاً بَهيما
رمى الليلَ مستعرضاً جَوْزَهُ ... بهنَّ بِزَرّاً مِشَلاً عذوما(٥)
فأوردها مع ضَوْءِ الصباح ... شرائعَ تَطْحَرُ عنها الجَميما
طوامي خُضراً كلون السماءِ ... يزينُ الدَّراريُّ فيها النجوما
وبالماءِ قيسٌ أبو عامرٍ ... يُؤمِّلُها ساعةً أنْ تصوما
وبالكفِّ زوراءَ حِرْمِيَّةٌ ... من القَضْبِ تُعْقِبُ عزماً نئيما
وأعجفُ حَشْرٌ ترى بالرِّصا ... فِ مما يُخالطُ منها عَصيما
فأخطأها فَمَضتْ كلُّها ... تكادُ من الذُّعرِ تفري الأديما(٦)

---

(١) انظر المفضليات، ص ص ١٨١-١٨٣.

(٢) الأقب: الضامر. الحقب: الحمار الوحشي. الجأب: الغليظ. الشتيم : الكريه. الوجه يحلىء: يمنع.

(٣) الهيم: العطاش.

(٤) القف: ما صلب من الأرض واجتمع.

(٥) المشل: الطارد. الشل: الطرد. العذم: العض.

(٦) تفري الأديما: تشق الجلد وتقطعه.

نحن في هذه الأبيات أمام قصة الحمار الوحشي مع أتنه، وهذه القصة، لا شك. واقعة ثقافية رامزة في إطار النسق الكلي لثقافة الشاعر. يصف الشاعر الحمار الوحشي بالقوة وهو يرعى أتنه في الصحراء القاسية متحملاً شدة الرياح "وهزّ السموما". وهو مع ذلك يبدو السيد المطلق المُطاع المتحكم بجماعته، والمنظم للزمن حيث يبقي أتنه صاديات إلى أن يقترب غروب الشمس. ويأخذ الزمن بالتلاشي والحمار الوحشي يوجه أتنه طرداً وعضاً حتى ينقضي الليل ويبزغ ضوء النهار فيوردها مكان الماء.

ولكن رحلة الحمار الوحشي مع أتنه إلى حياض الماء لم تكن سهلةً أو عادية، بل كانت محفوفة بالخطر، إذ يختبىء الصائد "أبو عامر" قريباً من موطن الماء لاصطياد الحمار الوحشي وأتنه، بيد أن القدر ينجي الحمار وأتنه فتمضي مذعورة تشق غبار الصحراء.

ومن اللافت للنظر في مشهد الحمار الوحشي أنّه يأتي في سياق حديث الشاعر عن تدميرية الطلل وحدث التعفية، وهذا التعالق السياقي يضع المحلل الثقافي أمام إشاريات متبادلة، وأنساق متعاضدة يجب فحصها.

يقول ربيع بن مقروم[1] :

أَمِنْ آلِ هندٍ عرَفْتَ الرّسومَا ... بجُمْرانَ قفراً أبتْ أنْ تَريما
تخالُ معارِفَها بعدَما ... أتتْ سنتان عليها الوُشوما
وقفتُ أُسائلها ناقتي ... وما أنا أمْ ما سؤالي الرسوما
وذكّرني العهدَ أيّامُها ... فهاجَ التذكُّرُ قلباً سقيماً
ففاضتْ دموعي فنهنهتُها ... على لحيتي وردائي سجُوما

تبدو قوة الطلل واضحة في هذه الأبيات لدرجة أنها تجعل الشاعر واقعاً تحت ضغوطات هذه القوة. فظهور المكان بصورته الطللية يبرهن حقيقة الرحيل الإنساني، آل هندِ إلى فضاءات اللامجهول.

ورؤية الشاعر لهذا الطلل تكشف قصة التجربة الإنسانية والحركية الفاعلة للإنسان على المكان قبل تحوله. لذا فقد شبه الشاعر معارف محبوبته ومعاهدها /الفعل الإنساني بالوشم المنقوش حيث تتضح دلالة التشبيه الجامع بين الطلل والوشم، "فالطلل نهاية لفعل إنسان أحدث على الأرض حياة ومعنى، والوشم نهاية لفعل واشمة رسمت وأتقنت فخلّفت على اليد أثراً [١].

وهذه الرؤية السالبة للطلل تجعل الشاعر يتعمد مساءلة المكان والوقوف فيه على الرغم من إدراكه عدمية الفائدة من سؤال الجامد. فالأثر الباقي للإنسان هو الإجابة المسكتة التي تعزز الإحساس بفداحة الألم لما حلّ بالإنسان.ولأن اللحظة الطللية تعدّ "تفريغاً لمقولة التضاد بين الذات وموضوعها الساحق لها، وفي اتخاذ هذا التضاد شكل قطبين متنازعين، أولهما الشاعر، وثانيهما الواقع، فإن هذا التضاد يجعل اللغة الطللية تستوعب السلب وتشعه وتعمل على تخطيه"[٢].

والشاعر في وقوفه اللحظي على مكان المحبوبة العافي إنما يحاول تذكر تاريخه مع المجموع وتحديداً مع محبوبته " فهاجَ التذكُّرُ قلباً سقيماً ". فعلّة الوقوف، إذن، مرتبطة بتذكر الأحداث التي كانت تجري في ساحة المكان حيث يتجلّى الدور الإنساني الكبير في بناء نواة المجتمع.

---

(١) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري-دراسة في النظرية والتطبيق، ص ١٣١.

(٢) انظر : يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، د.ت، ص ١٨٧.

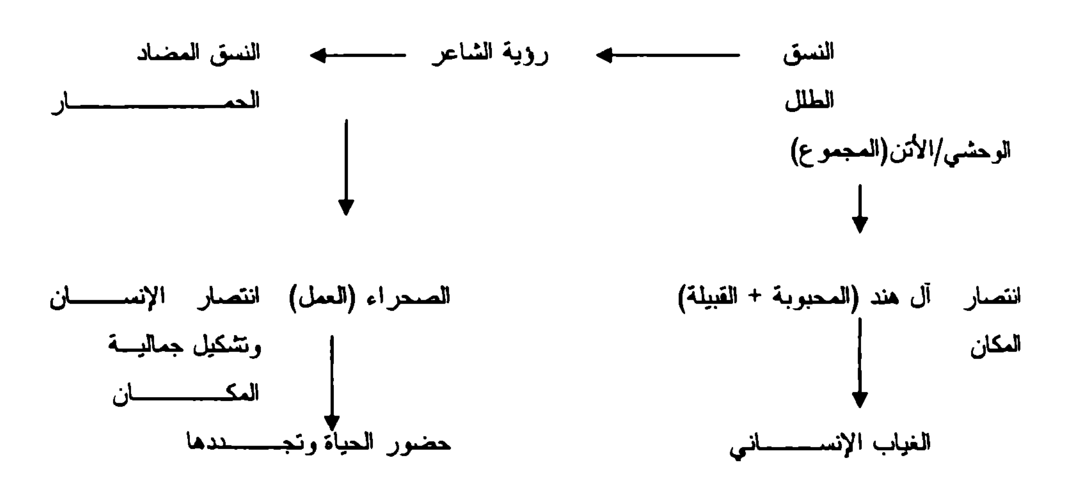
ولا غرو في أنَّ هذا الاسترجاع كفيل بإثارة أوجاع الشاعر؛ لأنه يشعر بفجيعة الزمن والضعف أمام وحشة المكان، فنلحظه يذرف الدموع الغزار، وكأنه يؤسس مرثية لعالم الحب والجمال.

وتشكل قصة الحمار الوحشي في هذا النص نسقاً مخاتلاً لنسقية الطلل التي أحدثت الانقلاب في حياة الإنسان كما أشرنا. فالحمار الوحشي هو قناع للذات الإنسانية التي تحرص على حياة المجموع القبيلة في ظل المكان/الصحراء، إنها ذات مسؤولة عن كل ما يتعلق بمحيط المكان ومرتكزاته: إنساناً وزماناً.

وحركة الحمار الوحشي مع أتنه فيها نزوع إلى إثبات الذات بفعل المجازفة وغرس مفاهيم الحياة على الرغم من قساوة الصحراء وتحديها له. لا بل إنها إشارة دالة على الأثر العميق الذي يتركه الإنسان الجاهلي في صحرائه وهو يصوغ قانون النظام الذي يتلاءم مع ما يبذله من جهد ومشقة. كما أن توجه الحمار الوحشي إلى الماء هو دليل على أن الإنسان قد يدفع ثمناً باهظاً من أجل الحصول على أصل الحياة وعنصر تشكيلها المحبوبة/الأنثى. لذا فإن ترصد الصائد لفريسته /الحمار الوحشي عند الماء مؤشر على الخطر/الشر الذي يخفيه القدر للإنسان، فيتمكن من الهروب والنجاة منه بأعجوبة كما هي صورة الحمار الوحشي مع أتنه.

إن انتهاء القصة بنجاة الحمار الوحشي وأتنه تشي بالحلم الذي يبنيه الشاعر عن طريق الرمز ليحقق ذاته وانتصاره على الطبيعة.

وإذا كانت الطبيعة قد قهرت الإنسان وانتصرت عليه في النسقية الطللية، فإن أمل الشاعر بعودة الحياة الإنسانية إلى الصحراء يظل قائماً كما اتضح من سرده لحكاية الحمار الوحشي.



٢-١ وثمة نصوص في الشعر الجاهلي يستعرض فيها الشاعر حنكته وثقافته وهو يصارع المكان، لكي يبرز فاعلية العمل الإنساني في التشكيل الحضاري للطبيعة.

يقول عقبة بن سابق[١] :

وجــرْفٍ سبْسَــبٍ، يـــجري عليــه مُــورُهُ، جَـــذبِ[٢]
تعسَّــفتُ علـــى وجنـــاءَ خَـــزفٍ خَــرَجٍ رهْـــبِ
طلـــيحٍ كـــالفنيق القَـــطمِ المسْـــتكبِرِ الصعـــبِ[٣]
تهـــادى بالـــرُّدافى و تشـــكّى وجـــعَ النُّكْـــبِ
وعـــنسٍ قـــد براهـــا لـــذَّةُ الموكِـــبِ والشُّـــزْبِ[٤]
رَفعناهـــا ذميـــلاً في مُعـــالىً مُغْمَـــلٍ لحْـــبِ[٥]
وقَـــدْ أغـــدو بطِـــرْف هَيْـــكلٍ ذي خُصَـــلٍ سَكْـــبِ[٦]
أسِـــيل سَـــلْجَمِ المُقْبَـــل لاشَـــخْتٍ ولا جَـــأْبِ[٧]
مِسَـــحٍّ لا يُـــوارِى العَـــيْرَ مِنْـــهُ عَصَـــرُ اللّهْـــبِ[٨]
لـــهُ ســـاقا ظلـــيمٍ خـــاضِـــبٍ فُـــوجِىءَ بالرُّغْـــبِ
وقُصـــرى شَـــنِجِ الأنْســـاءِ نبّـــاحٍ مـــن الشُّعْـــبِ[٩]

---

(١) النص في الأصمعيات، ص ص ٣٩-٤٢.

(٢) السبسب : المتسع من الأرض.

(٣) الطليح : التي جهدها السير وهزلها.

(٤) العنس : الناقة الصلبة.

(٥) الذميل : السير السريع اللّين.

(٦) الطرف : الكريم الأبوين، أراد فرسه. السكب : الجواد الكثير العدو.

(٧) الأسيل : يعني أسيل الخد، وهو السهل اللين الدقيق المستوى. السلجم : الطويل. الجأب : الغليظ.

(٨) المسح:الجواد السريع.

(٩) القصرى: أسفل الأضلاع. الشعب: الظبي.

ومثنـــــــــانِ خَظَاتـــــــــانِ كَزُحلـــوفٍ مـــــن الهضْـــــــبِ[١]
تـــــرى فـــــاهُ إذا أقبـــــــــــلَ مثـــلَ السُّـــلَقِ الـــــجَدْبِ[٢]
لـــــهُ بـــــينَ حوامِيـــــــــــهِ نُســـورٌ كنَـــوى القَسْـــــــبِ[٣]
حديـــــدُ الطّـــــرف والمنكـــــــــبِ والعُرْقـــوبِ والكعْـــــــبِ
جـــوادُ الشُّـــدِّ والتقريـــــــــبِ والإحْضَـــارِ والعقْـــــــبِ
يخدُّ الأرضَ خدّاً بـــــــــــــــصُـــمُلٍ سلــــــــطٍ وَأْبِ[٤]
يَـــزين البيـــتَ مربوطـــــــــاً ويشـــفي قـــرَمَ الرُّكْـــــــبِ[٥]
ويُـــردي الخاضِـــبَ الأخـــــــرَجَ في ذي عَمَـــدٍ صُهْـــــــبِ[٦]
وفحْـــلَ العانَـــةِ الجُـــونِ الـــــخِمـــاصِ الـــنُّحُصِ الحقْـــــبِ[٧]
يهـــزُّ العُنُـــقَ الأجْـــــــــــرَدَ في مُستَأمَـــــنِ الشِّعْـــــبِ

يرتبط عالم الصحراء في ثقافة الشاعر الجاهلي بمعنى القدرية التي تحقق تلازميَّة العلاقة بين الإنسان والمكان. إذ لا تظهر أية قيمة جمالية للمكان إلاّ بكينونة الإنسان في

(١) خظاتان : تثنية خظاة وهي المكتنزة من كل شيء.
(٢) السلق: الأرض المنجردة.
(٣) الحوامي : ميامن الحافر ومياسره. النسر: لحمة صلبة في باطن الحافر. القسب: رديء التمر.
(٤) الصمل : الشديد الخلق. الوأب: الشديد المنضم السنابك الخفيف.
(٥) القرم: شدة شهوة اللحم.
(٦) يردي: يسقط. الخاضب الأخرج: الظليم.
(٧) العانة: القطعة من إناث الحمير.

حيزه، وهكذا يشرع خيال الشاعر في استنطاق طاقاته الفكرية للحفاظ على كينونته في حالة الإيجاب أو استحداث الوسائل التي تمكنه من استعادة فقد الكينونة في حالة السلب.

وهذا المعنى الذي أشرت إليه يحققه نص عقبة بن سابق عندما يقصّ على المتلقي حكاية صراعه مع الفلاة الواسعة المجدبة.

ومن أبرز المضمرات التي يثيرها النسق المكاني في عرف الشاعر الجاهلي موضوعة الجدب، إذ إنها تسبب اشتكالات واسعة في الحياة الجاهلية لانعدام الخصب "الماء والكلأ"، وبالتالي تحقيق الهجرة اللاإرادية للإنسان.

وصورة الجدب التي يطرحها عقبة هنا تشحذ همته للبحث عن أنساق يواجه بها ثورة المكان "يجري عليه مورُهُ جدب".

ولعلّ أولى الميكانيزمات النسقية التي يستعين بها الشاعر للتصدي لحالة الجدب المكاني تكمن في الناقة. ويمكن أن نلحظ من خلال قراءاتنا صورة الناقة في الشعر الجاهلي أن الشاعر الجاهلي يضفي على ناقته أوصافاً، في الجد وتحمل المشاق، أسطورية وخارقة كما يبدو في هذا النص. فالشاعر يصف ناقته بالشدة والصلابة والسرعة في عبورها الصحراء، بل إنه يمنحها صفات ذكورية عندما يشبهها بالفحل الشديد الغليظ:

طليحٍ كالفنيق القَطمِ المسْتكْبرِ الصعبِ

ويحق في ضوء ما تقدم للمحلل الثقافي أن يبسط السؤال التالي : لماذا تتصف الناقة بهذه الصفات في مدونة الشعر الجاهلي؟ ترتبط الناقة في ثقافة الشاعر الجاهلي بمسألة العمل الإنساني الجاد حيث يعتمد عليها كثيراً في حله وترحاله، فهي تختصر له الزمن المتسارع عندما يسعى إلى تلبية آماله وطموحاته. ولعلنا عندما نتأمل ملياً تسمية العرب للناقة

بـ "سفينة الصحراء" ندرك علة تطير الشاعر من فكرة الجدب. فالذهنية الجاهلية منشغلة في لا وعيها بفكرة المائية لإحداث عالم الحياة الخصبة، وهذا ما نفهمه من دلالة السفينة حيث يستعير الشاعر أدوات البحر رغبة في أن تتحول ناقته إلى سفينة، وصحراؤه إلى بحر.

كما أنَّ ركون الشاعر إلى العمل الذكوري يعبر عن ضرورة وجود القوة في التعامل مع الصحراء، وما صورة الناقة وما ألقي عليها من صفات إلا مرآة دالة على أمله بتخطي واقع الجدب المكاني بثقافة مميزة، يتجاوز بها سحر القوة المكانية بثقافة العمل. لذا فقد سمت العرب الصحراء بالمفازة أملاً بالفوز والنجاة من هولها، ولا يكون هذا الفوز إلا بالمغامرة والتعسف، حسب إشارة الشاعر، لإحداث شعور اللذة "قد براها لذة الموكب والشرب":

تعسَّفت على وجناء حرفٍ حرجٍ رهْبِ

وأما الميكانيزم النسقي الآخر الذي يوظفه الشاعر في هذا النص للقضاء على هاجس الجدب فهو الفرس حيث يقول :

وقَدْ أغدو بطرْف هَيْكلٍ ذي خُصَلٍ سَكْبِ

وكما قدم الشاعر صفات خارقة لناقته، فإنه يصر على فكرة القوة ويكررها في صورة الفرس. فالفرس يبدو في رؤية الشاعر سريعاً لا يستطيع حمار الوحش أن ينجو منه، كما يقارن سرعته كذلك بسرعة الظليم إذا واجه الرعب فيعود مسرعاً إلى دعصه.

ونلحظ في صورة الفرس أن الشاعر يركز على فكرة العمل من خلال التصوير الدقيق لحركة الفرس أو يد الفرس مع انضياف عناصر القوة "له ساقا ظليم...، وقصرى شنج الأنساء...، ومتنان خظاتان كزحلوف من الهضب...، ترى فاه... مثل السلق الجدب...،

لـه بين حواميه نسور كنوى القسب، حديد الطرف والمنكب والعرقوب والكعب، جواد الشد والتقريب والإحضار والعقب".

وهكذا فإن تصوير الشاعر لحركة الفرس وهو يحرث الأرض، ذهاباً وإياباً، يتضمن تأكيداً للقدرة الإنسانية ورمزاً لأثر الفعل الإنساني وهو يواجه الجدب في الصحراء.

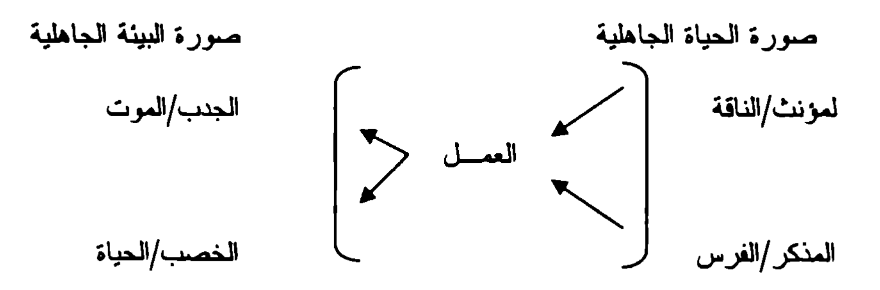
ويشكل الفرس في ثقافة الشاعر الجاهلي نسقاً محفزاً لتعلق الشاعر بالعمل والأمل معاً، إذ ينتظر الشاعر ناتج هذا العمل الإيجابي، ويستثمره في إقامة سلطته على المكان "يخدُّ الأرض خدّاً"، وفي تشكيل الجمال المكاني الناجم عن فعل القوة "يزين البيت مربوطاً"، وفي قطف ثمار التعب بتحقيق اللذة والانتشاء "ويشفي قرم الركب"، وفي تأكيد قدرته على تملك الآخر والتفوق عليه "ويردي الخاضب الأخرج...، وفحل العانة الجون..."، وأخيراً تجسيد صورة الانتصار والكبرياء في المكان الآمن " يهزُّ العُنُقَ الأجْـرَدَ في مُستَأمَن الشَّعْبِ ".

لقد تضافرت صورة الأنثوي/الناقة وصورة الذكوري/الفرس بوصفهما نسقين ثقافيين في تشكيل صورة الحياة الجاهلية القائمة على التفاعل التام بين المؤنث/المرأة، والمذكر/الرجل، لتحقيق التكامل والبقاء.

والأمر الذي يمكن أن نستنتجه من صورتي الناقة والفرس على مستوى الشكل البنائي في قصيدة عقبة بن سابق هو تراوح الصفات بين الثبات والحركة بشكل يتواءم وموضوعة العمل. فمن صفات القوة في الناقة أنها "وجناء وحرف حرج رهب، وطليحٌ كالفنيق القطم"، وثبات الصفة يجعل الناقة مكتملة للقيام بدورها أثناء الحركة "تهادى بالردافي وتشكى وجع النكب...، رفعناها ذميلاً في معالٍ معملٍ لحب".

ومثل هذا الاستنتاج ينطبق على صورة الفرس التي منحها الشاعر صفات ثابتة تدل على اكتمال إعداده لها لتأدية دروها الحركي البطولي في الصحراء.

لقد وصف الشاعر فرسه في خمسة عشر بيتاً في حين قدم وصفه للناقة في خمسة أبيات، أي أن نسبة الأبيات في صورة الفرس تبلغ ثلاثة أضعاف صورة الناقة. وهذا دليل على أن الفرس/المذكر يعد محوراً مركزياً في الإنجاز، لذا فإننا نلحظ أن ناتج العمل جاء بعد الصفات الثابتة للفرس.



٣-٢ ومن الموضوعات التي تطرحها ثقافة الشاعر الجاهلي للتعامل مع الصحراء ثيمة الكرم، إذ تصبح هذه الثيمة سلوكاً إنسانياً يفرض الشاعر/الإنسان من خلالها سلطة أنساقـــه.

يقول أسماء بن خارجة(١):

بـــل ربَّ خَــرْقٍ لا أنــيس بـــــه نـــابي الصُّوى مُتماحـلٍ سهْـــب(٢)
ينْســـى الــدليلُ بـــه هدايتـــــه مـــن هـــولِ مـــا يلقـــى مـــن الرُّعـــبِ
ويكـــادُ يهلِـــكُ في تنائفِـــــه شـــأْوُ الفريــغِ وعَقْــبُ ذي عقْـــبِ(٣)
وبـــه الصـــدى والعـــزفُ تحسِبُـــه صـــدْحَ القيـــانِ عـــزَفْنَ للشُّــرْبِ
كابدْتُـــه بالليـــلِ أعسفُـــــهُ في ظُلْمَـــةٍ بســـواهمٍ حُـــذْبِ
ولقـــد ألمَّ بنـــا لنقْرِيَـــــهُ بـــادي الشـــقاء مُحـــارَفُ الكسْـــبِ
يـــدعو الغنـــى أن نـــال علقتَـــهُ مـــن مطعـــمٍ غِبّـــاً إلى غِـــبِّ(٤)
فطـــوى ثميلتـــهُ فألحقهـــا بالصُّـــلْبِ بعـــدَ لدونَـــةِ الصُّلْـــبِ
يـــا ضـــلَّ سـعْيك، مـــا صنعتَ بمـــا جمَعـــت مـــن شُـــبٍّ إلى دُبِّ
(لـــو كنـــتَ ذا لُـــبٍّ تعـــيشُ بـــهِ لفعلـــتَ فعـــلَ المـــرءِ ذي اللُّـــبِّ)
فجعلـــتَ صـــالحَ مـــا اخترشـــتَ ومـــا جمَعْـــتَ، مـــن نهـــبٍ إلى نَهْـــبِ
وأظنّـــه شـــغباً تُـــدِلُّ بـــه فلقـــد مُنيـــتَ بغايـــةِ الشَّغْـــبِ
إذ لـــيس غـــيرَ مناصِـــلٍ نعْصَابـــها ورحالنـــا وركائـــبِ الرَّكْـــبِ(٥)
فاعمِـــدْ إلى أهـــل الـــوقير فإنّمـــا يخشى شذاك مُقَرمِصُ الـــزُرْبِ(٦)

(١) انظر النص كاملاً في الأصمعيات، ص ص ٤٨-٥٢.

(٢) الصوى: أعلام من حجارة منصوبة في الفيافي. متماحل : بعيد ما بين الطرفين.

(٣) فرس فريغ : واسع المشي.

(٤) غباً إلى غبّ: فترة بعد فترة.

(٥) المناصل : السيوف.

(٦) الوقير : الغنم. مقرمص الزرب: الذي يحرس حظيرة الغنم.

أحسبتَنا ممّن تطيفُ به ... فاخترْتَنا للأمْنِ والخِصْبِ
وبغيرِ معرفةٍ ولا نَسَبِ ... أنَّى وشعبُكَ ليس من شعبي
لما رأى أنْ ليس نافعهُ ... جِدٌّ تهاون صادقَ الإرْبِ
وألحَّ إلحاحاً بحاجته ... شكوى الضّريرِ ومزْجَرَ الكلْبِ
ولوى التكلُّحَ يشتكي سَغباً ... وأنا ابنُ قاتلِ شدَّةِ السُّغْبِ
فرأيتُ أن قد نلتُه بأذى ... من عَدْمِ مثلبُةٍ ومن سبُّ[1]
ورأيتُ حقاً أن أُضيِّفَه ... إذ رامَ سِلْمي واتّقى حرْبي
فوقفتُ مُعتاماً أُزاوِلُها ... بمهنّدٍ ذي رونَقٍ عَضْبِ[2]
فعرضتُهُ في ساق أسْمَنِها ... فاجْتازَ بين الحاذِ والكعْبِ
فتركتُها لعيالِه جَزَراً ... عمْداً، وعلّقَ رحْلَها صَحْبي

يسعى الشاعر الجاهلي في صراعه مع المكان/الصحراء إلى خلق سحر البطولة التي تمكنه من تشكيل عوالمه وصنع وجوده. ولقد بدا لنا من تحليلنا للبنية العميقة لموتيف الطلل أن هذا التشكل الضدي أو حس التوتر الإنساني –المكاني ليس القصد منه تبجح الإنسان بالسيطرة على المكان وإخضاعه لثقافته، وإنما الهدف هو جعل المكان على الدوام إيجابياً وإيجاد حالة من التصالح المستمر مع المكان.

وفي هذه الأبيات نرى أسماء بن خارجة يصور المكان الذي ينتمي إليه، فإذا هو فلاة مجهولة تنخرق فيها الريح، ويحار فيها الدليل العارف لبعدها، ولما يلقاه من رعب. ويمضي أسماء في تصوير متاهات الصحراء وسلطتها الجبارة في إحداث الهلاك للفعل الإنساني "ويكاد يهلك في تنائفه شأو الفريغ..."، بل إن عالم الصحراء يضحي عالماً جنياً مخيفاً، ورمزاً لأصداء الموت "وبه الصدى والعزف...".

ومن الكلمات التي تأخذ بعداً إشارياً دالاً في هذه الأبيات كلمة "لا أنيس به"، إذ إن لا النافية للجنس تنفي إمكانية الكينونة لجنس الإنسان في هذه الفلاة. وبالتالي فإن المعاني والصور التي كونها الشاعر لتوصيف رهبة المكان تتسق مع دلالة هاته الكلمة. ويوظف الشاعر المخيال الجمعي الثقافي للإنسان الجاهلي في خدمة التصور القائم إزاء الصحراء من خلال لفظتي "الصدى" و "العزف". وتشكل هاتان اللفظتان في ثقافة الإنسان الجاهلي أنساقاً سالبة للمكان/الصحراء، إذ توحي الصدى/الهامة بصيرورة الموت حيث كانت العرب تعتقد أن الهامة طائرٌ يقف على رأس القتيل/الميت، فيصبح "اسقوني اسقوني"، ولا يهدأ إلا عندما يؤخذ بثأر المقتول. كما أن العرب كانت تعتقد أيضاً أنها تسمع في الصحراء، ليلاً، صوتاً مريباً أسمته "عزيف الجن".

إن طقسية العزف/الغناء الجنائزي في صورة المكان/الصحراء تجسد حقيقة الاغتراب الإنساني بله نفي الحياة الإنسانية برمتها.

فالصورة السوداوية للصحراء تحفز الشاعر على تفعيل أدواته المعرفية لإعادة ترميم المكان وبعث الوجود الإنساني فيه. ويشي فعل المكابدة الليلية للفلاة ببطولة الشاعر وتصديه

لصوت الموت المكاني بثقافة العمل "أعسفه في ظلمة بسواهم حدب"، ومن ثم بتوظيف العقل في التعامل مع الذئب أحد الأنسقة العاكسة لتوحش الصحراء.

ولقـــد ألمّ بنـــا لنقريَـــــــهُ   بـــادي الشـــقاء مُحـــارفُ الكسْـــبِ

فالذئب في هذه الأبيات يبدو جائعاً متشرداً في الصحراء، وهذه الصورة للذئب تثير انفعال الشاعر وتصنع حكايته مع الذئب في حوارية ممتعة ودالة تشغل من النص تسعة عشر بيتاً.

يبتدىء الشاعر حواره مع الذئب بنبرة هادئة يحاول عن طريقها خلق جو من الانسجام والقرب النفسي بينه وبين الذئب " يا ضلّ سعيك...".

وتبدو علاقة "النداء" فاعلة لكونها تسهم في إضاءة تاريخ هذا الذئب في الصحراء "ما صنعت بما جمعت من شبٍّ إلى دبّ"، ولأنها تفرض صوت النصح والتعقل للابتعاد عن الصدام والشر :

لـــو كنـــت ذا لـــبٍّ تعـــيش بـــــه   لفعلـــت فعـــل المـــرءِ ذي اللُّـــــبِّ

فجعلـت صـالح مـا اخترشـت ومـــا   جمعـّـت، مـــن نهـــبٍ إلى نَهـــــبِ

وأظنّـــه شـــغباً تُـــدِلُّ بـــــه   فلقـــد منيـــتَ بغايـــة الشُّغْـــــبِ

إذْ لـــيْسَ غـــير مناصـــلٍ نعصابهـــا   ورحالنـــا وركائـــبِ الرُّكْـــــبِ

فاعمـــدْ إلى أهـــلِ الـــوقير فإنـــما   يخشـــى شـــذاك مقـــرمصُ الـــزُّرْبِ

لقد بات واضحاً في رؤية الشاعر أن هذا الذئب هو نتيجة الشكل المكاني المخيف الذي صوره في الأبيات السابقة. لذا فقد عمد الشاعر في حواره مع الذئب إلى إظهار قوة

الفعل الإنساني لاستبدال الصوت السالب والخواء المكاني بصوت الإنسان، لذا فقد تلاشى كما رأينا، صوت الذئب أمام سلطة الكلام الإنساني.

إن ثقة الشاعر – الإنسان بقوته في الصراع مع نسق الصحراء/الذئب جعلته ينتزع نية القتل–الهدم المكاني للإنسان "أحسبتنا ممن تطيف به فاخترتنا للأمن والخصب".

كما أنَّ الشاعر يستنكر امتداد الشر وحركيته، كما يرفض أن يكون الإنسان مادة لولادة الشر/الموت وخصوبته. فهذه الفكرة تجعل العلاقة بين الشاعر–الإنسان وأنساق المكان السالب بعيدةً وغير متصورة :

وبغـــــير معرفــــةٍ ولا نســـــــــبِ أنّـــى وشـــعبُكَ لـــيْسَ مـــن شـــــعبي

فالشاعر يرفض الانتساب إلى صورة اللاتحضر والرضوخ لهيمنة النسق المكاني؛ لأن الاستسلام لهذا النسق يعني إيجاد حالة التشرد الإنساني كما بدت في صورة التشرد الحيواني في موتيف الذئب.

ولكي يؤكد الشاعر أنه صانع حضارة المكان، فقد لجأ إلى ثقافة العمل التي تمظهرت في صفة الكرم :

ورأيــــت حقّــــاً أن أضيّفــــــه إذْ رامَ سِـــلمي واتّقـــى حـــــربي

وليس من مظان القول بأن موضوعة الكرم تضحي فعلاً إنسانياً قصدياً للقضاء على حدث الإفناء/الهلاك المكاني "ويكاد يهلك في تنائفه...". فالكرم رمز من رموز الحياة حاول الشاعر إشاعته في الأرض اليباب. وعندما يذبح الشاعر ناقته لإنقاذ الملهوف – "الذئب

وعياله" من الموت، فإن هذا يعني إصراراً من قبل الشاعر على تطهير توحش المكان/دنس التهدّم المكاني بفكرة الدم –التضحية– الكرم، بوصفه نسقاً دالاً على إنسانية الإنسان.

٤-٢ ومن التجليات المكانية التي تتضح فيها جدلية الصراع بين الإنسان والمكان قولُ أبي ذؤيب الهذلي في وصف ريق محبوبته الظاعنة [١]:

وما ضَرَبٌ بيضاءُ يأوي مليكُها ... إلى طُنُفٍ أعيا براقٍ ونازلِ[٢]
تُهالُ العُقَابُ أنْ تَمُرَّ بريْدِه ... وترمي دروءٌ دُونَهُ بالأجادِلِ[٣]
تَنَمَّى بها اليَعسوبُ حتّى أقرَّها ... إلى مَألفٍ رَحْبِ المباءَة عاسِلِ
فلو كانَ حبْلٌ مِنْ ثمانينَ قامَةً ... وتسعينَ باعاً نالَها بالأنامِلِ
تَدَلَّى عليها بالحبالِ مُوَثَّقاً ... شديدُ الوَصَاةِ نابلٌ وابنُ نابلِ
إذا لَسَعتْهُ النّحلُ ولم يَرْجُ لسْعَها ... وخَالَفَها في بيْتِ نُوبٍ عَوامِلِ
فَحِطُّ عليها والضُّلُوعُ كأنّها ... مِنَ الخَوْفِ أمثالُ السِّهامِ النّواصِلِ
فَشَرَّجها من نُطْفَةٍ رَجَبيّةٍ ... سُلاسِلَةٍ من ماءِ لِصْبٍ سُلاسِلِ[٤]
بماءِ شِنانٍ زَعْزَعَتْ مَتْنَهُ الصَّبَا ... وجادَت عَلَيْه دِيَمةٌ بَعْد وابلِ
بأطيبَ من فيها إذا جِئْتُ طارِقاً ... وأشهى إذا نامَتْ كِلابُ الأسافِلِ

لابدّ من الإشارة، بادىء ذي بدء، إلى أن صورة الصراع بين مشتار العسل والمكان الصعب العالي الذي يتموضع فيه النحل تدخل في سياق ما أسماه عبدالقادر الرباعي

---

(١) انظر النص في كتاب شرح أشعار الهذليين للسكري، الجزء الأول، حققه : عبدالستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة خياط، بيروت، لبنان، د.ت، ص ص ١٤٠-١٤٧.

(٢) الطنف : رؤوس الجبال.

(٣) الرّيد : ما نتأمن الجبل. الأجادل : الصقور.

(٤) شرّجها: مزجها وخلطها.

بـ "التشبيه الدائري"[١]. وقد عرف عبدالقادر الرباعي التشبيه الدائري بقوله : "التشبيه الدائري هو المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) خاصة، وخاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل). وغالباً ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي – وهو المشبه به عادة– قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية إلى ذلك"[٢].

تحكي هذه الأبيات قصة العمل الشاق الذي يؤديه كل من اليعسوب : "أمير النحل" ومشتار العسل. فاليعسوب يضع العسل في شعاب الجبال الصعبة التي تعجز الصقور، على قوتها، عن بلوغها، وفي المقابل نرى صورة المشتار الحاذق الذي يصر على الوصول إلى مكامن العسل متدلياً إليها بالحبال. ولم تكن مغامرة المشتار سهلة وإنّما كانت محفوفة بالمخاطر، فهو يحذر لسع النحل ويحذر السقوط أيضاً الأمر الذي جعله يختار اشتيار العسل في اللحظة التي تغيب فيها النحل وتذهب إلى المرعى.

في قصة مشتار العسل تصوير رائع للجهد الإنساني في سبيل الحصول على اللذة والسعادة بعد رحلة الاستكشاف والمغامرة. فالمشتار، كما رأينا، يرتقي الأماكن العالية لأنه يعتقد أن الفوز بالعلوي السامي يتطلب إعداداً نفسياً كبيراً قد يكون محاطاً بالموت :

فَحَطَّ عليها والضُّلُوعُ كأنَّها ... مِنَ الخَوْفِ أمثالُ السِّهامِ النَّواصِلِ

---

(١) لقد ناقشه أستاذنا عبدالقادر الرباعي باستفاضة في كتابه : الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.

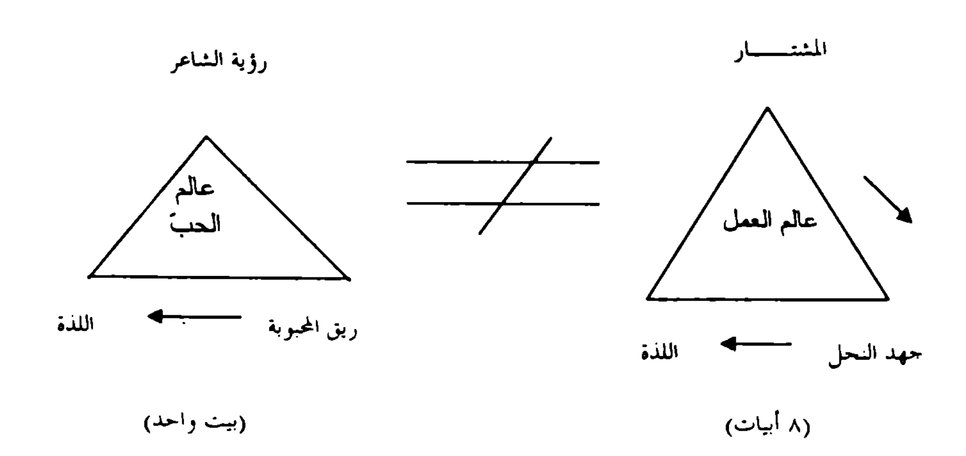
(٢) الطير في الشعر الجاهلي، ص ١٤٢.

لقد توزع عمل المشتار بين حركتين : الأولى، وقد تمثلت في تحدي الشاعر/الإنسان لوعورة المكان وصعوبة ارتياده في الحالة التي لا يتمكّن فيها الطائر/الصقر القيام بهذه المهمة. وفي هذا دليلٌ واضحٌ على أن الإرادة الإنسانية في العمل تستند في تحققها إلى صفات الطموح /الأمل "فلو كان حبلٌ من ثمانين قامة وتسعين باعاً نالها بالأنامل"، والقوة "شديد الوصاة نابلٌ وابن نبال"، والذكاء "وخالفها في بيت نُوب عوامِلِ".

وأما الحركة الثانية، فهي تمثّل ثمرة العمل الإنساني حيث يحصدُ المشتار بثقافته جهدَ الآخر/اليعسوب ويحقق مراده. ويمكن لنا أن نلحظ في هذه الحركة أن فكرة العمل تظل مستحوذة على عقل المشتار عندما يضع العسل بصورته النهائية "فشرجها من نطفّة رجبيَّة".

إن صورة العمل هذه على جمالها في كلتا الحركتين تأخذ بالتلاشي أمام ريق المحبوبة، إذ تتفوق صورة ريق المحبوبة في لذاذتها وجمالها على صورة العسل :

بأطيبَ من فيها إذا جِئْتُ طارِقاً   وأشهى إذا نامَتْ كلابُ الأسافِلِ



وتدفعنا رؤية الشاعر هذه إلى بسط السؤال التالي : لماذا جعل الشاعر ريق محبوبته أجمل من صورة الجهد الإنساني في حصوله على العسل؟

وللإجابة عن هذا السؤال يجب أن نشير إلى أنَّ صورة مشتار العسل في إطار التشبيه الدائري، وردت ضمن نص كامل لأبي ذؤيب قدم في بدايته وصفاً دقيقاً لديار محبوبته. يقول :

أساءَلتَ رسْمَ الدّارِ أم لم تُسائِلِ ... عن السُّكْنِ أو عن عهدِهِ بالأوائِلِ
عفا غَيْرَ نُؤيِ الدارِ ما إنْ تُبينُهُ ... وأقطاعِ طُفْيٍ قد عَفَتْ في المعاقِلِ
لمن طَلَلٌ بالمُنتصَى غيرُ حائِلِ ... عفا بعدَ عَهْدٍ من قِطارٍ ووابِلِ
عَفَا بَعْدَ عَهْدِ الحيِّ منهُم وقَدْ يُرَى ... بهِ دَعْسُ آثارٍ ومَبْرَكُ جامِلِ
وإنَّ حَديثاً منكِ لو تبذُلينَه ... جنى النَّحْلِ في ألبانِ عُوذٍ مَطَافِلِ
مَطَافيلَ أبكارٍ حَديثٍ نِتاجُها ... تُشابُ بماءٍ مثلِ ماءِ المفاصِلِ
رآها الفُؤادُ فاسْتُضِلَّ ضَلالُهُ ... نِيافاً منَ البيضِ الحِسَانِ العطابِلِ
فإنْ وَصَلتْ حبلَ الصفاءِ فدُم لها ... وإنْ صَرَمَتْهُ فانْصَرِفْ عن تجامُلِ
لعَمْري لأنتَ البيتُ أُكرِمَ أَهْلُهُ ... وأقعُدُ في أفيائِهِ بالأصائلِ

إنَّ لصورة العفاء المكاني دوراً فاعلاً في استحضار صورة مشتار العسلَ، إذ يقف الشاعر منفعلاً أمام لحظة الجدب وتحولات المكان.

وعفاء المكان يعني في رأي الشاعر محو الوجود الإنساني، وكذلك غياب فعل الإنسان بسبب قهر المكان له. وقد كرر الشاعر فعل التعفية أربع مرات لأنَّ هذا التحوّل/العفاء يثير

اهتمامه ونوازعه الباطنة، لاقترانه بالمحبوبة الظاعنة التي لم يبْقَ خلفها سوى الدمار المكاني.

وموقف الشاعر من الطلل يجعلنا نقيم ربطاً ذرعياً بين المشهد الطللي وصورة مشتار العسل، وكأن الطلل مسبب لاستحداثِ الصورة الثانية.

فالمحبوبة/المرأة تمثّل في نظر الشاعر شيئاً علوياً سماوياً تماماً كما هو حال العسل في أعالي الجبال؛ إذ يمكن لنا أن نفهم دلالة المكانة العالية للمحبوبة من إشارة الشاعر "قَدْ عَفَت في المعاقل". وإذا كانت المحبوبة الظاعنة تحتل حظوة كبيرة في نفس الشاعر/الإنسان، فإن وجودها في الحياة يصبح ضرورة لابدَّ منها لاستقرار الحياة. وكأن الشاعر يريد أن يخبرنا بأن غياب المحبوبة عن المكان يتطلب جهداً إنسانياً شاقاً يفوق جهد مشتار العسل لتغيير ملامح المكان الطللي واستدعاء الحضور الإنساني فيه.

ومن هنا يتعالق هذا المعنى الذي أشرت إليه وقول الشاعر في موضع آخر من القصيدة نفسها :

فتلك التي لا يبرحُ القلبَ حبُّها ولا ذِكْرُها ما أرزَمَتْ أم حائِلِ
وحتّى يؤوبَ القارظانِ كلاهما ويُنْشَرَ في القتلى كُلَيبٌ لوائِلِ[1]

وبهذا تبدو موضوعة العمل هي الحلّ الأمثل في تحقيق آمال الإنسان وطموحاته على الرغم من صعوبة المعوقات التي تعترض طريقه. فالمشتار رمزٌ إنسانيٌّ بذل جهداً مضنياً في

---

(١) قال الأصمعي : خرج رجلان في الجاهلية من عنزة يطلبان القرظ ويجلبانه، فلم يرجعا وفقدا، فضربتهما العرب مثلاً. انظر هذا الخبر في شرح أشعار الهذليين، ج١، ص ١٤٧. "وكليب بن ربيعة"، الذي قتله "جساس"، وفيه كانت حرب بني وائل، انظر أيضاً ص ١٤٧.

تحديه للمكان، إلى أن بلغ مراده في الحصول على العسل. والشاعر/الواقف على رسم الطلل نموذج إنساني يجب أن يتحدى المكان/الطلل، ويواجه محنة الفقد بـالخبرة والمغـامرة لكي يعيد إلى المكان/الطلل توازنـه ونظامـه.

الفصل الثالث

صراع الإنسان مع الزمان

١- نسقية الزمن واستراتيجيات الصراع الإنساني :

تكشف قراءة النص الشعري الجاهلي أن الزمن يشكل نظاماً نسقياً، لـه خصوصيته وفاعليته في تشكيل تصورات الإنسان الجاهلي حول ما يطرح في حياته من موضوعات وما يواجه من صراعات. ولهذا فإن "التجربة الوجودية في العصر الجاهلي تمثل نمطاً من أنماط التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلاته، حيث يتعرّف الإنسان على نفسه وعالمه من خلال جدل طبيعي مع ذاته ووجوده"(١).

وتتسم علاقة الشاعر مع الزمن بالتوتر والإحساس بقوة غيبية خفية تترك أثرها عليه فتصبح قدراً محتوماً. ولذلك فإنه "لا يمكن إدراك الزمان إلاّ في تعقّده وتركيبه. فهو مهما يكن فقيراً، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم، وليس لنا الحقّ في تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط"(٢). ويتبين لنا من خلال التحليل الثقافي لجدليات الصراع إنسان –إنسان، وإنسان – مكان أنّ سلطة الزمن /القدر هي الناسجة لخيوط الصراع الإنساني وتشكيل حالة التمرئي السالب للمكان.

وتحاول القراءة الآنيّة إبراز التجليات الموضوعاتية للزمن في نماذج شعرية جاهلية، تكشف للمتلقي تلك الاستراتيجية التي تتعامل بها ثقافة الشاعر الجاهلي أو المدونة الشعرية الجاهلية مع الأنساق التي يؤلفها الزمن كالشيْب، والدهر/ الموت، والليل، والطلل*.

---

(١) حسني عبدالجليل يوسف، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٩.

(٢) غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة : خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٥٢.

* لقد تمت مناقشة موتيف الطلل من حيث هو نسق زمكاني في وحدة الصراع بين الإنسان والمكان.

١-١ الشَيب : النسق العلامي :

يعد الشيب في الثقافة الإنسانية نسقاً علامياً دالاً على تحول ما يطرأ على حياة الإنسان، ومظهراً بارزاً يشي بعبور الإنسان من مرحلة الحيوية وامتلاء الذات إلى مرحلة يحس فيها بعقدة السلب وهاجس الغياب.

ولم يكن هذا المعنى غائباً عن فكر الإنسان الجاهلي قديماً في تأملاته لنواميس الكون وتقلبات الحياة. وقد عبر الشعر الجاهلي عن قضايا إنسانية جد مهمة في الحياة تتعلق بطبيعة الرؤية للوجود والمغيبات، ولكل ما يعتقد أو يؤمن به من أساطير وخرافات بحثاً عن تقديم التفسيرات للمشكل والمعقد. وبالفعل، فقد حاول الشاعر الجاهلي في طرحه لموضوعة الشيب، كما سنرى في التحليل، أن يقدم ثقافة مجربة في صراعه مع الشيب بوصفه تنويعة من تنويعات الزمن.

قال معاوية بن مالك وهو معودُ الحكماء[1] :

أجدَّ القلبُ من سلمى اجتنابا ... وأقصَرَ بعدَ ما شابت وشابا
وشابَ لِدَاتُهُ وعَدلْنَ عنهُ ... كما أَنْضَيْتَ من لُبْسٍ ثيابا
فإنْ تَكُ نَبْلُها طاشت ونَبلي ... فقد نرمي بها حِقَبا صِيابا
فتصطادُ الرِّجالَ إذا رَمَتْهم ... وأصطادُ المُخَبَّأةَ الكَعابا
فإنْ تَكُ لا تصيدُ اليوم شيئاً ... وآبَ قَنيصُها سَلَماً وخابا
فإنَّ لها منازِلَ خاوياتٍ ... على نَمَلَى وقَفْتُ بها الرِّكابا

مِـنَ الأجـزاءِ أسـفلَ مـن نُميـلِ   كمـا رجَعْـتَ بـالقلمِ الكِتابـا
كتـابَ مُحَبِّـرٍ هـاجٍ بصـيرٍ   يُنمِّقـهُ وحـاذَرَ أنْ يُعابـا

يصور معوّد الحكماء في هذه الأبيات سلطة الشيب المؤثرة والقادرة على تحويل العلاقات الإنسانية وتحويرها.

وإذا كان القلب في لغة الشعر، وفي لغة الحب موطناً رحْباً لتشكيلاتٍ حلمية وعشقية وتجاريب إنسانية جميلة بين عاشقين كحال الشاعر وسلمى في هذا النّص، فإن الشيبَ سرعان ما يصدع هذه التشكيلات وتلك التجاريب فيفرض حضوره السالب في حياة المحبين.

تتسم قوة الشيب في قصيدة معاوية بالشمولية السافرة على جميع أطراف العلاقة الإنسانية : الشاعر، وسلمى، وأتراب الشاعر.

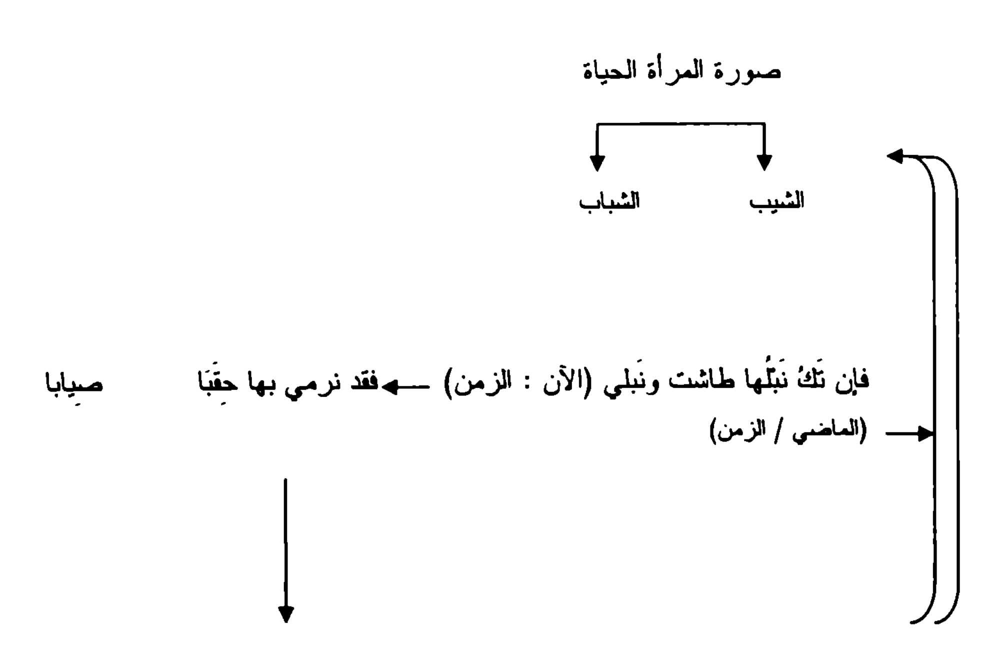
وتتجلى فاعلية الشيب في دلالته على الزمن من خلال علاماته التي يتركها على الإنسان، إذ يجتنب العاشق /الشاعر محبوبته ويهجرها ويقصر عن وصلها. ومن اللافت للنظر أن الشاعر يحدد، زمنياً، حدث الاجتناب هذا وكأنّه مرحلة جديدة لم تكن من ذي قبل ".... بعد ما شابت وشابا".

إن الشيب، في رؤية الشاعر، عامل هدم للتآلف الإنساني، ولوحدة الشعور وانسجامه. وتبدو سلطته قاهرة للإنسان عندما يختل المكون الجمالي، وتنمحي رموز الخصب الباعثة للحياة. ففي هذه الأبيات نرى ذات الشاعر في اصطدامها مع الشيب

متوجعة منفعلة بسبب انعكاسات النتائج السلبية للزمن/الشيب عليه. فالشيب يغيّر جوهر الجمال أولاً "شابت : سلمى)"، "وشاب لداته..."، ويجعل _أي الشيب هذا العامل الجمالي مغيباً تماماً على جهة الاكتمال والتحقق ثانياً، وبهذا يدرك الشاعر أثر الزمن /الشيب فيه ويرى معالم التغيّر في تجربته الحياتية الناتجة من انفصام علاقته مع الآخر/المؤنث "..... وعدلن عنه...".

وثمة ملمح لابد من الإشارة إليه في الصراع النسقي بين الإنسان والزمان، وهو أن الإنسان يتضاد مع الزمن ويواجهه بحيلة الهروب/الحركة إلى الماضي، في حين أن الإنسان في صراعه مع الإنسان والمكان كان يوظف قدراته الثقافية في الحياة بالمواجهة اللحظية الآنية التي ينطلق عبرها إلى بناء دولة الحلم : حاضراً ومستقبلاً.

ولجوء الشاعر، في الصراع مع الزمن، إلى سجل الماضي يشي بحالة العجز التام للإنسان أمام الزمن والشعور السالب بغلبة الزمن وانتصاره عليه. فالشاعر حينما أضحى مفجوعاً بعلامة الشيب وصار يعيش المتناقضات، أخذ يبحث عن استراتيجيات تنقذه من إسار الراهن، فواجه الزمن بزمن آخر عن طريق الحفر في الذاكرة واستعادة قوة الشباب :



فإنْ تَكُ لا تصيدُ اليوم شيئاً (اليوم : العجز ← فتصطادُ الرّجالَ إذا رَمَتْهم
(الشباب/القوة والفاعلية)

← وأصطاد المخبأة الكعابا

فإنْ لها منازِلَ خاوياتٍ .... "تأكيد هوية المحبوبة" من خلال المكان /الثابت

لقد استنجد الشاعر بالزمن الماضوي لكونه استراتيجية فاعلة يواجه بها واقعه في لحظة الضعف والعجز أمام مفردة الزمن /الشيب. فهو يحاول جاهداً التعلل بثقافة الماضي ليغيب نفسه عن مشهد الحاضر، ويتماهى كذلك مع ذلك الماضي لكي يتناسى حالة القطيعة التي أحدثتها تحولات الزمن.

واستذكار الشاعر للزمن الماضوي فيه دليلٌ على قوة الذاكرة أمام سطوة الزمن /الشيب، إذ يحفظ الشاعر ديار محبوبته ويحرص على تحديد مواقعها :

مـنَ الأجـزاعِ أسـفلَ مـن نُميـلٍ كمـا رجَّعْـتَ بـالقلمِ الكِتابـا

ومن الاستراتيجيات التي يحتمي بها الشاعر من رهبة الشيب/الزمن، قوة الشباب عندما كان يقطع القفار دون خوف:

وناجيـة بعثـتُ علـى سبيـلٍ كـأنَّ علـى مغابنهـا مَلابَـا [1]
ذكـرتُ بهـا الإيـاب ومَـن يسافـر كمـا سـافرتُ يـدكّر الإيابـا

وتحاول الأنا في صدامها مع الشيب، أن ترصد صوراً حية دالة على صمودها أمام سلطة الزمن ذات يوم. ومن هذه الصور، كما يبدو في النص، فاعليتها في إحداث الصلح بين القبائل:

رأبـتُ الصّـدع مـن كَعْـبٍ فـأودَى وكـانَ الصَّـدْعُ لا يَعِـدُ ارتئابـا
فأمْسَـى كَعْبَهـا كَعْبُـاً وكانَـتْ مـن الشـنآنِ قـدْ دُعيـت كِعابـا

إن صورة الأنا في الماضي فيها امتلاءٌ وحسٌ بعظمة الذات وتأكيد لفاعليتها وحركيتها في إطار العلاقة الإنسانية. فإذا كانَ الشيب في الزمن الآني قد صدع علاقة الإنسان مع الإنسان وأفسدها، فإن الإنسان نفسه كان ذات يومٍ سبباً في الوصل/وقفتُ بها

---

(١) الناجية : الناقة السريعة. المغابن : أسفل البطن. والملاب: ضرب من الطيب.

القلوص/وناجية بعثت...، وكان كذلك عاملاً في رأب الصدع الإنساني وتشكيل الانسجام الإنساني/رأبت الصدع من كعب"...

ونلحظ من خلال هذه الاستراتيجيات أن الشاعر يعمد إلى مخالفة الزمن في سيرورته ونسقيته. فالزمن يحول الماضي إلى حاضر والشباب إلى شيب الغياب، بينما يسعى الشاعر إلى تحويل الحاضر إلى ماض جميل، وطمس الحاضر/الشيب بتشكيل عالم الحضور ماضياً وصنع عالم الحكمة:

أعَوِّدُ مثلها الحكماء بعدي   إذا ما الحقُّ في الأشياعِ نابا

وقد تشتدّ حدّة الصراع بين الشاعر والشيب عندما يكون الشاعر مسكوناً بحماسة الشباب ومفتوناً بسحر التعالق مع الآخر/المحبوبة.

يقول المزرّد بن ضرار الذبياني [1]:

صَحَا القلْبُ عن سلمى وملَّ العواذلُ   وما كادَ لأياً حبُّ سلمى يُزايلُ
فؤادي حتّى طارَ غَيُّ شبيبتي   وحتى علا وخَطٌّ من الشيبِ شامِلُ
يُقَنِّئُهُ ماءُ اليُرَنَّاءِ، تحته   شكيرٌ كأطْرافِ الثُّغامَةِ ناصِلُ [2]
فلا مَرْحَباً بالشيبِ من وفدِ زائرٍ   متى يأتِ لا تُحْجَبْ عليه المَداخِلُ
وسقياً لِرَيْعانِ الشبابِ فإنّه   أخو ثقَةٍ في الدَّهْرِ إذْ أنا جاهِلُ
والْهو بسلمى، وهْيَ لذٌّ حديثُها   لطالبها، مسؤولُ خيرٍ فباذِلُ

---

(١) انظر النص في المفضليات، ص ص ٩٣-١٠٢.

(٢) اليرناء: الحناء. الثغامة: نبت أبيض الثمر والزهر.

وبيضـــاءُ فيهـــا للمُخَـــالِمِ صَبْـــوةٌ ولَهْـــوٌ لِمـــن يرنُـــو إلى اللـــهوِ شاغِـــلُ
ليـــاليَ إذ تُصـــبي الحلـــيمَ بدَلِّـــها ومَشْـــيٍ خَزِيـــلِ الرَّجْـــعِ فيـــه تَفَاتُـــلُ

لقد كان الشاعر يعيشُ عالماً جميلاً بلغ فيه درجة التماهي الروحي في علاقته مع سلمى، إذ كانت سلمى في نظره مثلاً للمبدأ الثابت في الحب والجمال الخالد.

ولكنّ حالة الثبات هذه سرعان ما تهتز وينتهي حضورها وحضور الشباب معها " حتّى طارَ غيٌّ شبيبتي ... وحتى علا وخَطٌّ من الشيبِ "وخطٌّ من الشيب شامل".

إن حضور الشيب بوصفه محمولاً من محمولات الموت ونذيراً خطيراً يهدد حياة الشاعر يترتب عليه غيابٌ فاعلٌ لعالم الحضور –عالم الفعل واللذة.

وتبدو لغة الشاعر في رؤيته لحضور الشيب رؤية مشوبة بالقلق والريبة، لذا فقد وظف الشاعر جملةً من الاستراتيجيات في تعامله مع حدث الشيب. ومن هذه الاستراتيجيات لجوء الشاعر إلى ثقافة/مهارة العمل قصد التغيير، الذي هو أحد سمات الشيب /الزمن، لأنه غير قانع بلون الشيب؛ ولأنه يرى في الشيب تغييراً لمجريات التجربة الإنسانية وللون الحياة وطعمها، وكأنه ينتوي تشكيل الحياة بإرادته وثقافته.

فالشاعر الجاهلي ينفر من الشيب ويوهم نفسه بالقدرة على مقاومته، بيد أنه يتوجس منه خيفة في العقل الباطن. فلقد شخص المزرد الشيب وجعله ضيفاً مستنكراً خارجاً بذلك على منظومة ثقافية جاهلية في تعاملها مع الضيف؛ إذ إنه –أي الشاعر ما يزال تحت وطأة خاصية الشمولية التي لا تقاوم :

فـلا مَرْحَبـاً بالشـيبِ مـن وفـدِ زائِـرٍ متـى يـأْتِ لا تُحْجَـبْ عليـه المَداخِـلُ

ونلحظ في هذه الأبيات شدة تعلق الشاعر بالشباب نقيض الشيب، حيث يستحضر الشاعر طقساً استمطارياً يتمنى فيه عودة الشباب رمز الماضي الجميل بفعل السقيا. وتتضمن دلالة السقيا محاولة واعية من قبل الشاعر لبعث ذلك الماضي الذي غيبه الزمن /الشيب، وإشاعة الميلاد والحياة من جديد.

وعالم الشباب عند الشاعر فيه إحساسٌ بالامتلاء والثقة في التعامل مع المغيبات "أخو ثقة في الدهر..."، وهذه الثقة تدفعه إلى الشعور باللذة وحس الامتلاك لسلمى ولعالمها الجمالي :

وألْهـو بسـلمى، وهْـيَ لَـذٌّ حديثُهـا   لطالبهـا، مسـؤولُ خـيرٍ فبـاذِلُ

وثمة استراتيجيات رمزية متشابكة وظفت في بنية هذا النص المؤلف من أربعة وسبعين بيتاً، يتصل معظمها بحياة الشاعر في الزمن الماضوي كالافتخار بشجاعته ووصفه للدرع والبيضة والترس والسيف والرمح•، ولكنني سأتوقف في هذا النص عند قصة الصائد ومالها من دلالات وإشاريات ممكنة.

قال المزرد[1] :

فَعَدِّ قَـريضَ الشّـعْرِ إنْ كنْـتَ مُغْـزِراً   فـإنَّ غزيـرَ الشّـعر مـا شـاء قائـلُ
لنَعْـتِ صُـبَاحيٍّ طويـل شَقـاؤُهُ   لـه رَقَمِيّـاتٌ وصَـفْراءُ ذابـلُ
بَقـينَ لـهُ ممّـا يُـبرِّي، وأَكْلَـبٌ   تقلْقَـلُ في أعنـاقهن السلاسِـلُ

• انظر هذا في المفضليات (النص نفسه)، ص ص ٩٥-١٠٠.

(١) المفضليات : ص ص ١٠١-١٠٢.

سُحَامٌ ومِقَلاءُ القنيصِ وسَلْهَبٌ ... وجَدْلاءُ والسِّرْحانُ والمُتَناوِلُ
بَنَاتُ سَلُوقِيَيْنِ كانا حياتَهُ ... فماتا فأودى شَخْصُهُ فَهْوَ خامِلُ
وأيْقَنَ إذْ ماتا بجوعٍ وخَيْبَةٍ ... وقالَ لَهُ الشيطانُ إنَّكَ عائِلُ
فطوَّفَ في أصحابِهِ يسْتَثِيبُهُمْ ... فآبَ وقد أكْدَتْ عليهِ المسائِلُ
إلى صَبْيَةٍ مثلِ المغَالي وخِرْمِلٍ ... رَوَادٍ، ومن شرِّ النساءِ الخَرامِلُ[1]
فقال لها : هل مِنْ طعامٍ فإنَّني ... أَذُمُّ إليكِ النَّاسَ، أُمُّكِ هابِلُ[2]
فقالت : نَعَمْ، هذا الطَّوِيُّ وماؤُهُ ... ومُحْترقٌ من حائِلِ الجِلْدِ قَاحِلُ
فلمَّا تناهَتْ نفسُه من طعامِهِ ... وأمسى طليحاً ما يُعانيهِ باطِلُ[3]
تغشَّى، يريدُ النَّومَ، فَضْلَ ردائِهِ ... فأعَيا على العينِ الرُّقَادَ البَلابِلُ[4]

تصور هذه الأبيات قصة الصائد الذي خرج للصيد بقوسه وكلابه، حيث فقد الصائد كلبيه اللذين ماتا جوعاً، فراح الصائد يطلب المساعدة والنوال من أصحابه لينقذ أولاده من الجوع فخاب مسعاه. وحينما عاد الصائد إلى بيتِهِ طلب من زوجته أن تعدّ له الطعام، ولكن الزوجة أشارت عليه بالماء لعدم وجود الطعام، ممّا جعل الصائد يُصاب بالإعياء والضعف الذي منعه من النوم.

---

(١) الخرمل : الحمقاء. الرواد: الطوافة في بيوت جاراتها ولا تقعد في بيتها لشرها.
(٢) الطوي : البئر.
(٣) طليحاً: من الطلح، وهو الإعياء والتعب.
(٤) البلابل : هما همّ صدره.

وفي هذه القصة يحاول الشاعر أن يعزّي نفسه بالحكمة عن تجربة الفقد التي مرَّ بها بسبب الانقلاب الزمني/الشيب. فالصائد يمرّ بمراحِلَ ثلاثة دالة على أثر الزمن فيه، ففي المرحلة الأولى يبدو الصائدُ رجُلاً قوياً قادراً على تحمل شقاء الحياة؛ لأنه مالكٌ للأدوات التي تعينه على شظف العيش "السهام والقوس والكلاب"، وهذه المرحلة تحمل في طياتها حس الإنسان/الصائد بقوة الشباب وجدوى هذه القوة في معترك الحياة.

وأما المرحلة الثانية، فهي مرحلة الإحساس بفداحة التقلّب الزمني والتحوّل من صورة الحياة /الشباب/الماضي "كانا حياته..."، إلى صورة الموت/العجز/الحاضر "فماتا فأودى شخصُهُ فهو خاملُ". وهي مرحلة شبيهة بفقد الشاعر لشبابه ومحبوبته كما رأينا في صورة الشيب.

وأما المرحلة الأخيرة، فهي تجسيد للمآل الذي أصبح عليه الصائد بعد أن أصابه العجز، إذ إنه أضحى يعتمد على الآخرين في جلب سبل العيش له ولأبنائه عن طريق الإلحاح في المسألة، كما أنه أصبح في عراك مع زوجته التي يصمها بالبلاهة والحمق، وهذا يقوده في نهاية الأمر إلى الاستسلام للجوع الذي يمنعه من النوم لأنه لا يجد الطعام.

وهذه المرحلة الأخيرة هي في حد ذاتها حدس يفترضه الشاعر وتتوقعه لغته لما يضمره له عالم الشيب. فالشيب علامة بارزة على عجز الإنسان وإحساسه بالفقد – فقد القوة التي جعلته أو تجعله معتمداً على نفسه، ومن ثم فقد جماليات الحياة ومكوناتها "الأبناء، والزوجة /المحبوبة، والذات"، كما هو حال الصائد.

إن اللحظة التي يقف فيها الشاعر عاجزاً أمام سلطة الشيب تجعله يقيم مرثيته الخاصة أسفاً على ذهاب شبابه. وهذا ما عبر عنه سلامة بن جندل في قوله[١] :

أودى الشبابُ حميداً ذو التعاجيبِ   أودى وذلك شأوٌ غيرُ مطلوبِ
ولّى حثيثاً وهذا الشيبُ يطلبُه   لو كانَ يُدْرِكُهُ ركضُ اليعاقيبِ[٢]
أودى الشبابُ الذي مجدٌ عواقبُهُ   فيه نَلَذُّ، ولا لذّاتِ للشيبِ
وللشبابِ إذا دامَت بَشاشتُه   ودُّ القلوبِ من البيضِ الرَّعابيبِ

يتفجع سلامة بن جندل على شبابه الذاهب حيث يضحي غياب الشباب في رأي الشاعر موتاً وهلاكاً. ودهشة الشاعر بانقضاء مرحلة الشباب آتية من كون هذه المرحلة تدلّ على تجربة ثقافية مارسها الشاعر في لحظة كان فيها الزمن شاهداً على بطولته. فلفظة الشباب، إذن، ترتبط بزمن ماضٍ محبب إلى نفس الشاعر نعته بأنه محمود الذكر وباعث على إعجاب الآخرين به.

لقد زال ذلك الشباب، وطغت لغة الأسى على لسان الشاعر. لذا فقد كرر الفعل الدال على الغياب أربع مرات "أودى وذلك...، ولى حثيثاً، أودى الشباب الذي...."، تعبيراً عن رفضه لهذا الغياب الذي سيسلمه إلى حضور العجز وخواء الروح "وذلك شأوُ غير مطلوب".

وينقل الشاعر بعدسته صورة الصراع بين زمن الشباب وزمن الشيب بطريقة تشي بطبيعة التصور الثقافي الجاهلي لنسق الشيب، إذ يتمركز الشيب في العقلية الجاهلية على

(١) المفضليات، ص ص ١١٩-١٢٠.

(٢) اليعاقيب : جمع يعقوب، وهو ذكر الحجل.

أنه شبح مخيف يثير الهلع والرعب في نفس الإنسان. وهذا المعنى نستشفه بوضوح من قـول الشاعر:

ولّـى حثيثـاً وهـذا الشـيبُ يطلبُـــه   لـو كـانَ يُدْرِكُـهُ ركـضُ اليعاقيـــبِ

فالشاعر، كما يبدو، يؤنسِنُ كلاً من الشيب والشباب (الزمن)، فيصور الشباب إنساناً هارباً يحث الخطى خوفاً من الشيب الذي يضحي إنساناً يصر على طلب الشباب، وكأنـه طريد يريد أن يثأر منه.

إن صورة الصراع هذه تتضمن في حيثيتها قلق الشاعر من الشيب الذي يـذكر الشـاعر بالموت أو بأنه مطلوب للموت. ولا شك في أن طلب الشيب للشباب فيه تغيبٌ مطلق لإرادة الإنسان وامتناع تحقق أحلامه، وكذلك اعترافٌ ضمني من الإنسـان بهزيمـة الـزمن الجميـل /الشباب، أمام الزمن الواقع/الشيب، وإيمانٌ بذهاب زمن محمود لن يتكرر مرة أخرى " لـو كانَ يُدْرِكُهُ ركضُ اليعاقيبِ ".

لقد كانت فجيعة الشاعر بغياب الشباب كـبيرة؛ لأن هـذا الغيـاب أسـهم في غيـاب مجده/أسطورته حيث كان المجدُ محققاً لعالم اللـذة والانتشـاء "اللـهو مـع المجمـوع + لـذة الظفر بود المحبوبة" الذي يأخذ بالتلاشي الآن أمـام سـلطة الشـيب. وهكـذا تـتراوح ذاكـرة الشاعر بين ثقافتين لا يمكن التلاقي بينهما، ولا يمكن إحـداث وقـائع فعليـة تقـيم جسـور الوصل بينهما : ثقافة العمل /البناء "عالم الشباب : المجد والقـوة واللـذة"، وثقافـة الأمـل المستحيل /الهدم "عالم الشيب : الغياب الكامل لقوى الإنسـان"، الفخـر بـالكرم والقبيلـة، ونعت الخيل والسيوف والرماح"، واستدعاء ثقافة المغيّب واستراتيجياته.

وقد تتماثل وظيفة الشيب، في إطار فكرة الصراع، مع وظيفة الطلل ولا سيّما عندما يتعلق الأمر بالمرأة/المؤنث. فالطلل يملك قوة تدميرية قادرة على تغيير معالم المكان، والشيب يملك سلطة الشمولية والتحويل التي تغير شكل الإنسان. وبناءً على هذا فإن "الزمن الذي يوجه قوته إلى الأطلال يوجهها، في الوقت نفسه إلى الشاعر، وبذلك يصبح الشاعر جديراً بأن يرى في نفسه طللاً أصابه الزمن" [(١)].

وهذا التبدل الأخير (الإنساني)، هو الذي يجعل المرأة أكثر دهشة وانفعالاً، لأن الإنسان، كما أشرت سابقاً، هو الأساس الحي والفاعل في هذه الحياة. فهو الذي يبعث الحياة في المكان ويعيد تشكيله، وبهذا تفقد المرأة شيئين مهمين في حياتها : جمال الإنسان /الشباب أولاً، ومن ثم جمال المكان ثانياً.

وسأكتفي في هذا السياق بالتطرق لثلاثة نماذج شعرية نتبين من خلالها موقف المرأة من الشيب.

يقول ربيع بن مقروم[(٢)]:

(أ)

ألا صَرَمت مودّتك الرُّوَاعُ وجدَّ البينُ منها والوداعُ
وقالت : إنه شيخٌ كبيرُ فَلَجٌ بها، ولم تَرِعِ، امتناعُ[(٣)]

---

(١) عبدالعزيز محمد شحادة، الزمن في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد، ١٩٩٥، ص ١١٤.

(٢) المفضليات، ص ١٨٦.

(٣) لج: تمادى وأبى أن ينصرف عن الشيء. لم ترع : لم تكف.

ويقول علقمة بن عبدة(١) :

(ب)

فـإن تسـألوني بالنسـاء فإنـني بَصـيرٌ بـأدواءِ النسـاءِ طبيـبُ
إذا شـاب رأسُ المـرءِ أو قـلّ مالُـهُ فلـيس لـه مـن ودّهـنَ نصيـبُ
يُـرِدْنَ ثـراء المـالِ حيـث عِلِمْنَـهُ وشَـرْخُ الشـباب عنـدهنّ عجيـبُ

ويقول الأسود بن يعفر النهشلي(٢) :

(ج)

قـدْ أصبحَ الحبْـلُ مـن أسمـاءَ مصرومـاً بعـد ائـتلافٍ وحـبٍّ كـانَ مكتومـاً
واسـتبدلَتْ خلّـةً مـني وقـد عَلمَـتْ أن لـن أبيـتَ بـوادي الخَسْـفِ مذمومـاً
عـفٌّ صـليبٌ إذا مـا جُلْبَـةٌ أزَمَـتْ مـن خـيرِ قومِـكَ موجـوداً ومعدومـاً (٣)
لمّـا رأت أنّ شـيبَ المـرءِ شامِلُـه بعـدَ الشـبابِ، وكـان الشـيبُ مسؤومـاً
صـدَّت وقالـت : أرى شـيباً تفرَّعَـهُ إنَّ الشـبابَ الـذي يعلـو الجراثيـما(٤)

---

(١) المفضليات، ص ٣٩٢.
(٢) الأسود بن يعفر النهشلي، ديوان الأسود بن يعفر، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، د.ت، ص٥٩ .
(٣) الصليب : الجلد على المصائب، الصبور على النوائب. الجلبة : القحط. أزمت. اشتدت.
(٤) الجراثيم : جمع جرثومة، وهي أصل الشجرة تجمع إليه الرياح التراب.

تتضافر النصوص الثلاثة لنقل صورة الفكر عند الإنسان الجاهلي، المذكر والمؤنث، حول موضوعة الشيب. وفي هذه النصوص أيضاً نلمس علوّ الصوت الأنثوي وتناسق نغمته في النصين (أ و ج) لاتخاذ موقف سالب أو لتقديم رؤية ناقدة للمذكر.

ففي النص (أ) يتخذ ربيع بن مقروم من القطيعة فاتحة للدلالة على صدمته وانفعاله بسلوك محبوبته. فهي البادئة بمفارقة الشاعر بعد أن أصبح شيخاً كبيراً، ويأخذ صوتها بالتمادي دون توقف للتعبير عن نفورها وتقززها من صورة حبيبها.

ويتكرر حدث القطيعة نفسه مع الأسود بن يعفر في النص (ج) حيث يصف الشاعر كيفية تحول عاله الأثيري مع أسماء "بعد ائتلاف وحب كان مكتوماً"، إلى تحول حقيقي في سلوك محبوبته التي أهملته واستبدلت به أناساً آخرين.

لقد قابلت أسماء الشاعر بالصدود إذ يكشف صوتها/قولها رؤية يقينية سالبة لمنظر الشيب " أرى شيباً تفرّعَهُ "، وتأكيداً ثقافياً ينمّ على تجربة برفعة الشباب وعظمته كونه جوهر الحياة. " إنَّ الشبابَ الذي يعلو الجراثيما ".

وينماز النصّان (أ/ج) بتعدد الثراء الصوتي للأنثى (قالت ...) حول موقف المرأة من الشيب. فالأنثى ترفض الشيب وتتوق إلى الشباب؛ لأن عالمها الجميل فيه ليونة وضعف ويحتاج إلى قوة تحميه، وتضمن إشعاعه وألقه، وهذا ما لا يحققه الشيب/العجز والضعف. وأما الشاعر، فإنه يحسّ التوتر والانفعال لموقف المرأة منه في لحظة الشيب، إذ إن المرأة بنفورها من الشاعر/الرجل تصبح أداة طيّعة في يد الشيب/الزمان، فيقع الشاعر تحت وطأة الزمن من جهة وتجربة الفقد أو الوحدة عند مواجهة الزمن دون المحبوبة من جهة أخرى.

ومن هنا، فإن النص (ب) –النص النواة يجسد خلاصة التجربة الذكورية في رؤيتها لاتحاد الشيب (الزمن)/المرأة في النصين (أ/ج). فالشاعر يبدو خبيراً حاذقاً بأدواء النساء ومراوغاتهن، إذ إنهن يقطعن الرجل ويبتعدن عنه إذا ما شاب رأسه أو قلّ ماله.

ويشكل المال والشباب عاملين فاعلين في ديمومة الوصل عند النساء حسب رؤية الشاعر، وبذلك تتسم صورة المرأة في حالة الشيب، بالتغير والبحث عن البديل " يُرِدْنَ ثراء المالِ حيث عِلِمْنَهُ "، في حين أننا لا نعثر على صورة مماثلة في التحول عند الشاعر الجاهلي.

ولأن النص (ب) يمثل النواة التي تتفرّع منها ضفائر الرؤية في النصين (أ/ج)، فإن الاستراتيجيات التي أطلقتها عقيرتا الشاعرين في النصين (أ/ج) تضحي مختزلة في النص (ب).

لقد وصف علقمة الفحل نفسه بأنه حاذق بأدواء النساء، إذ يرى الشاعر في تعلق النساء بالمال والشباب داءً يحتاجُ إلى طبيب بصير، وهذا ما يتحقق في النصين (أ/ج).

فقد تمسك ربيع بن مقروم بفكرة الوصل والكرم لمعالجة الداء (المال والشباب) في رؤية المؤنث. يقول[١] :

فإمّا أُمْسِ قد رَاجَعْتُ حلمي ... ولاحَ عليَّ من شيبٍ قناعُ
فقد أصِلُ الخليلَ وإن نآني ... وغِبُّ عَدَواتي كَلأٌ جُداعُ[٢]
....
ويأبى الذمُّ لي أنّي كريمٌ ... وأنّ مَحَلّيَ القَبَلُ اليَفَاعُ[٣]

---

(١) انظر المفضليات، ص ١٨٦.

(٢) غب عدواتي : عاقبتها. كالأجداع : كلأ وخيم فيه سوء الغذاء.

(٣) القبل : ما استقبل من الجبل. اليفاع : الموضع المرتفع.

وأما الأسود بن يعفر فقد ألفى ملاذه في الخمر، وكأنّها وسيلة الخلود التي تجدّد شبابه وتعيدُ له حيويته، وقد تجعله في لحظة نشوة تبعده عن رؤية مشهد الشيب في اللحظة الآنية.

يقول في وصف ريق محبوبته[١] :

كأنَّ ريقتها بعد الكرى اغتبقَتْ   صِرْفاً تخيَّرَها الحانونُ خرطوماً [٢]

سُلافَةَ الدَّنِّ مرفوعاً نصائِبُهُ   مُقَلَّدَ الفَغْوِ والرَّيحانِ مَلثُوما [٣]

وقد ثوى نصفَ حولٍ أشهُراً جُدُدا   ببابِ أَفَّانَ يبْتارُ السَّلاليما [٤]

حتّى تناوَلَها صهباءَ صافيةً   يرشو التِّجارَ عليها والتَّراجيما[٥]

إن هذه الاستراتيجيات المضادة لفاعلية الشيب في التحول والشمول، تدل على أن منطق القوة /الثقة بالنفس هو الذي يجب أن يسودَ إذا ما تعرَّضَ الشاعر لهجر محبوبته.

وقد لخص علقمة الفحل هذا المنطق بجلاءٍ عندما أحسن التخلّص من محبوبته بالإهمال والجرأة في توصيف شجاعة الذات.

(١) ديوان الأسود بن يعفر، ص ص ٥٩-٦٠.ح

(٢) الحانون: جمع حان، والحاني الخمار.

(٣) الفغو : ضرب طيب من النبات. ملثوم شدت عليه اللثام.

(٤) باب أفان : موضع. يبتار : يختبر ويمتحن السلاليما : يصعد سلماً بعد سلم.

(٥) التجار : تجار الخمر. التراجيم : خدم من خدم الخمارين.

يقول[١] :

فَـدَعْها وسَـلِّ الهـمَّ عنـك بجَسْـرَةٍ　　كَهَمِّـكَ، فيهـا بـالرِّدافِ خبيـبُ

١-٢ صراع الإنسان مع الدهر: تعدد الصروف وولادة الموت:

كثيراً ما نعثر في النصوص الشعرية الجاهلية على صور للصراع بين الإنسان والدهر، حيث كان الدهر يشكل نسقاً مهيْمناًداخل البنية الثقافية الجاهلية.

فقد كان الدُهر في ثقافة الشعراء الجاهليين معادلاً للقوة الغيبية التي تعطل نشاط الإنسان، فيقف أمامها خائر القوى مسلوبَ الإرادة. لذا فقد عَزَوا مردّ كلُّ خطبٍ جَلَلٍ أو فجيعة تمرّ بهم إلى هذا القوة المطلقة للدهر. فالدهر، في رؤيتهم، هو القدر النافذ الذي يحدث القطيعة بين المحبين، والزمن الشاهد على موت الإنسان.وبناءً على هاته الصورة المتشكلة للدهر في الفكر الشعري الجاهلي، فقد طفق الشعراء في تأسيس مرثياتهم وبكائياتهم على حدث الفناء الإنساني.

قال الأسود بن يعفر النهشلي[٢]:

ألا هَـلْ لهـذا الـدهرِ مـن مُتَعلَّـلِ　　سوى الناس مهما شاء بالناسِ يَفعلِ
فمـا زالَ مـدلولاً علـيَّ مسلَّـطاً　　ببؤسي ويغشاني بنابٍ وكلكلِ
وألفى سلاحي كاملاً فاستعارَهُ　　ليسلبني نفسي آمال بن حنْظَلِ
فإن يكُ يومي قد دَنَا وأخالُهُ　　كواردة يوماً على غيرِ منهلِ

(١) انظر المفضليات، ص ٣٩٢.
(٢) ديوان الأسود بن يعفر، ص ص ٥٦-٥٧.

طباهـا الخـلاء والضـحاء وأقبلـت ... علـى مسـتتبٍ كـالمجرة مُعـمل
فقبلـي مـات الخالـدانِ كلاهـما ... عميـد بـني حجـوان وابـن المضلّـل[1]
وعمـرو بـن مسـعود وقـيس بـن خالـد ... وفـارس رأس العـين سـلمى بـن جنـدل
وأسـبابه أهلكـن عـاداً وأنزلـت ... عزيـزاً يغنّـي فـوقَ غرفـة موكِـل[2]
تغنيـه بحّـاء الغنـاء مجيـدةً ... بصـوتٍ رخـيمٍ أو سمـاع مرتـل

تتضح في هذه الأبيات صورة الدهر السالبة حيث يتعجب الشاعر منذهلاً من وظيفة الدهر، أو ما يقوم به الدهّر في حياة الإنسان. فالدّهر لا همّ له سوى الوجود الإنساني في هذه الحياة، كما أنه يصبح سلطة تسبب العناء والهلاك للشاعر " فما زالَ مدلولاً عليّ مسلَّطاً ".

فالشاعر، كما نلحظ، يعترف بقوة الدهر وقدرته على سلب قدرات الإنسان وشبابه وآماله " وألفى سلاحي كاملاً فاستعارَهُ ...". وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول أن يقدم لنفسه العزاء، وهو يواجه سلطة الدهر، باستذكار تاريخ هزائم الإنسان أمام الدهر، فإن هذا العزاء يشي بضعف الشاعر أمام سلطة الدهر التي ستفنيه كما فني السابقون.

فقبلـي مـات الخالـدانِ كلاهـما ... عميـد بـني حجـوان وابـن المضلّـل
وعمـرو بـن مسـعود وقـيس بـن خالـد ... وفـارس رأس العـين سـلمى بـن جنـدل
وأسـبابه أهلكـن عـاداً وأنزلـت ... عزيـزاً يغنّـي فـوقَ غرفـة موكِـل

---

(١) الخالدان : هما خالد بن نضلة وخالد بن المضلل.

(٢) موكل : اسم بيت كانت الملوك تنزله، وغرفة موكل : موضع باليمن.

ويصور عمرو بن قميئة حيرة الإنسان أمام صروف الدهر بقوله[1] :

رمتني بناتُ الدهرِ من حيث لا أرى ... فكيف بمن يُرمى وليس برامِ
فلو أنّها نبلٌ إذاً لا تّقيتها ... ولكنني أُرمى بغير سِهامِ
إذا ما رآني الناس قالوا : ألم تكن ... حديثاً جديدَ البَزِّ غيرَ كَهامِ
وأفنى وما أُفني من الدّهر ليلةً ... ولم يُغنِ ما أفنيتُ سِلْكَ نِظامِ
وأهلكني تأميلُ يومٍ وليلةٍ ... وتأميلُ عامٍ بعدَ ذاكَ وعامِ

يسرد عمرو بن قميئة أحداث مشهدٍ حربي بينه وبين الدهر، واصفاً صورةَ كلٍّ من الدُهر والإنسان/الشاعر. وتشتد في هذه المعركة حيرة الشاعر إزاء القوة الخفية اللامرئية للدهر، إذ إنَّ الشاعر يواجه بنات الدهر (المجموع وتولّد المصائب) منفرداً دون قدرة فعليّة على الرؤية. فالدهر، كما يتجلّى، يتحرّك أوّلاً صوب الشاعر لإفنائه –أي أنَّ الوظيفة المركزية للدهر هي تحقيق الموت الإنساني.

ومثلما استغلق على الشاعر رؤية أدوات الدهر وإدراك غدره، فقد استعصى عليه اتقاء نبال (صروف الدهر) لا لأنه لم يرَها كما أشار، وإنّما لأنه يُقتل بغير سهام :

فلو أنّها نبلٌ إذاً لا تقيتها ... ولكنني أُرمى بغير سِهامِ

---

(١) عمرو بن قميئة، ديوان عمرو بن قميئة، عني بتحقيقه وشرحه. خليل إبراهيم العطيّة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٧، ص ص ٣٦-٣٧.

فالشاعر، إذن، يعبّر عن إحساسٍ عميق بالغموض والحيرة في حديثه عن الدّهر، وهو غير قادرٍ على معرفة كنْهِ الدهر لكي يتحداه ويواجهه. ولذلك فقد فشل الشاعر عندما حاول أن يجعل الدهر أو صروفه شيئاً مادياً محسوساً "فلو أنها نبلٌ"، وهذا الفشل يعكس للمتلقي استسلام الإنسان الجاهلي لسلطة الغيب " ولكنني أُرمى بغير سِهامِ "، والإقرار بانتصار الدهر من خلال آثار الغيب/الدهر فيه : التحول من الشباب إلى الشيب، وثبات فناء الإنسان وديمومة الزمن " وأفنى وما أُفني من الدّهر ليلةً ...".

ويردد حاتم الطائي فكرة خلود الدهر ويوّقن بشموليته لفضاءات الماضي والحاضر والمستقبل فيقول(١) :

هل الدّهر إلاّ اليومُ أو أمسِ أو غَدُ كذاك الزّمانُ بيننا يتردّدُ

يُردُّ علينا ليلةً بعدَ يومها فلا نحنُ ما نبقى ولا الدهر ينفَدُ

لنا أجَلٌ إمّا تناهى إمامُهُ فنحن على آثاره نتورَّدُ

وقد وردَ ذكر الدهر عند الشعراء الهذليين وروداً مكثفاً وبصورة لافتة لانتباه دارس شعرهم. وربما اقترن حضور الدهر لديهم، لا سيما في الرثاء، بتقنية القصّ الرامز كما سنلحظ في قراءة نموذجين شعريين لصخر الغيّ وأبي ذؤيب الهذلي:

---

(١) حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ١٠٤.

يقول صخر الغيّ في رثاء أخيه (١):

لعَمْرُ أبي عمروٍ لقد ساقَهُ المَنا ... إلى جَدَثٍ يُوزَى لَهُ بالأهاضِبِ (٢)
لحيَّةِ قَفْرٍ في وِجَارٍ مُقيمَةٍ ... تنمَّى بها سَوْقُ المَنا والجَوالِبِ(٣)
أخي لا أخَا لي بعدَهُ سَبَقَتْ بِهِ ... منيتُه جَمعَ الرُّقى والطبائِبِ
أعينيَّ لا يبقى على الدهرِ فَادِرٌ ... بتَيهُورَةٍ تحتَ الطِّخافِ العصائِبِ(٤)
تملَّى بها طُولَ الحياةِ فقَرْنُهُ ... لَهُ حِيدُ أشرافُها كالرَّواجِبِ(٥)
يبيتُ إذا ما آنسَ الليلَ كانِساً ... مبيتَ الكبيرِ ذي الكِسَاءِ المُحارِبِ
مبيتَ الكبيرِ يشتكي غيرَ مُعْتَبِ ... شفيفَ عُقُوقٍ من بنيه الأقارِبِ (٦)
تدلَّى عليه من بشَامٍ وأيكَةٍ ... نشَاةِ فُروعٍ مُرْثَعِنَّ الذَّوائِبِ
بها كانَ طِفلاً ثمَّ أسدسَ واستوى ... فأصبح لِهْماً في لُهُومٍ قَراهِبِ
يُروَّع من صوتِ الغرابِ فينتحي ... مسَامَ الصُّخورِ فهْو أهرَبُ هارِب
أتيحَ لَهُ يوماً وقد طال عمرُهُ ... جريمة شيخٍ قد تجنَّبَ ساغِبِ(٧)

---

(١) السكري، كتاب شرح أشعار الهذليين، الجزء الأول، ص ص ٢٤٥-٢٥٣.
(٢) المنا: القدر.
(٣) الجوالب : جالب القدر.
(٤) الفادر : الوعل المسنّ. التيهورة: ما اطمأنّ من الرمل. الطخاف: مارقّ من الغيم.
(٥) الرواجب : ما نتأمن أصول الأصابع إذا ضممت يدك.
(٦) الشفيق : الوجع.
(٧) جريمة شيخ : كاسب شيخ، أي صائد يكسب لأبيه. تحنّب : احدودب.

يُحـامي عليـه في الشـتاء إذا شَـتا وفي الصَّيف يبغيهِ الجنا كالمُناجِبِ[1]
فلمَّـا رآه قـالَ لله مَـنْ رأى مـن العُصْـمِ شـاةً قبلَـهُ في العواقِـبِ[2]
لـو أنَّ كريمـي صِيدَ هـذا أعاشَـهُ إلى أنْ يغيـثَ النـاسَ بعـضُ الكواكـب
أحـاطَ بـه حتـى رمـاهُ وقـد دَنـا بـأسمَرَ مفتـوقٍ مـن النَّبـلِ صائـبِ
فنـادى أخـاهُ ثـمَّ طـارَ بشَفْـرَةٍ إليـه اجتـزازَ الفَعْفَعـيِّ المُناهِـبِ[3]
وللّـه فتخـاءُ الجنـاحين لِقْـوَةٌ تُوَسِّـدُ فَرْخَيْهـا لُحُـومَ الأرانـبِ[4]
كـأنَّ قلـوبَ الطـيرِ في جـوفِ وَكْـرِها نَـوى القَسْـبِ يُلقـى عنـد بعـضِ المـآدبِ
فخاتَـت غـزالاً جاثِمـاً بَصُـرَت بـهِ لـدى سَـلَماتٍ عنـد أدمـاءَ سَـاربِ
فَمـرَّتْ علـى رَيْـدٍ فَأَعنَـتَ بعضَـها فَخَـرَّتْ علـى الرِّجلينِ أخيَبَ خائـبِ[5]
بِمُتْلَفَـةٍ قَفْـرٍ كـأنَّ جناحَـهَا إذا نَهَضَـتْ في الجـوِّ مِخْـراقُ لاعِـبِ
وقَـدْ تُـرِكَ الفَرخـانِ في جَـوفِ وَكْـرِها ببلـدَةٍ لا مـولى ولا عنـد كاسِـبِ
فُرَيْخـانِ يَنضـاعانِ في الفجـرِ كلَّمـا أحسَّـا دَويَّ الـرِّيحِ أو صـوتَ ناعِـبِ
فَلَـم يَرَهـا الفَرخـانِ بعـد مسائِـها ولم يَهـدآ في عُشِّـها مـن تَجـاوُبِ
فـذلكَ ممـا أحـدَثَ الـدهرُ أنَّـهُ لَـهُ كـلُّ مطلُـوبٍ حثيـثٍ وطَالِـبِ

يقدم صخر الغيّ في هذا النصّ رثاءً حاراً لأخيه الذي لسعته حيّة فقتلته، وقد عزا صخر الغي ما حدث لأخيه لقوة القدر، وكأنّ الحيّة أصبحت أداةً فاعلةً في يد القدر لإحداث الموت لأخيه. والموت في وعي الشاعر عامل قهريّ لا يستطيع الإنسان أن يفعل ضدّه أيَّ شيء، فالموت أقوى من الرمي والتعاويذ والسحر. وهذه الحقيقة تجعل الشاعر/الإنسان مهزوماً أمام الدهر- الموت ومستسلماً لإرادته؛ لأن الفعل المناوىء "العلم/العمل-السحر" لا يجدي نفعاً. ولكي يؤكّد الشاعر هذه اليقينية ويقرّرها فإننا نلحظه يوظف الموتيف القصّي الذي يتّسق مع تصوّره للموت والجو الرثائي الذي انوجد فيه.

ومن الموتيفات القصّية التي يسردها الشاعر في هذا النص، صورة الوعل المسنّ الذي يعيش في مكان مُخصب لا يصل إليه أحد. ويقيم الوعل في هذا المكان وحيداً ناعماً بخضرة الأشجار والربيع منذ أن كان صغيراً. بيد أن هذه العزلة جعلت الوعل يحسّ الخوف ويستشعر مفاجآت الدهر من خلال رؤيته الغراب " يُروِّع من صوتِ الغرابِ فينتحي...".

ويقع الوعل أسيراً للدهر/الموت، عندما يراه صائد كان قد خرج كاسباً لأبيه، إذ يعجب الصائد بهذا الوعل السمين حيث حدثته نفسه بأن صيد هذا الوعل يضمن الحياة لوالده إلى أجل مسمى.

لو أنَّ كريمي صِيدَ هذا أعاشَهُ   إلى أنْ يغيثَ الناسَ بعضُ الكواكب

وفي نهاية القصّ، نرى الصائد يرمي الوعل بسهمه فيرديه قتيلاً، ومن ثم يشرع باجتزاره وينادي أخاه لمساعدته.

وأما القصة الثانية، فهي قصة العقاب التي تجلب لفرخيها الطعام، وتكثر لهما من الصيد بصورة دائمة. وفي ذات يوم ترى هذه العقاب غزالاً فتعتزم اصطياده وتنقض عليه، ولكنَّ القدر جعلها تصطدم بجبل فتموت تاركةً صغارها لليتم والوحدة والخوف.

إن هاتين القصتين، قصة الوعل وقصة العقاب، تندرجان في إطار النماذج الثقافية العليا التي كانت معروفة في الثقافية الشعبية الجاهلية، ومن ثم حوِّرت في الشعر لترتبط بفن الرمز والخيال.

يدل هذان النموذجان دلالة واضحة على صورة الموت الإنساني وفناء الحياة، إذ يحاول الشاعر أن يبحث عن تفسيراتٍ منطقية تعلل له فلسفة الموت ولغز الفناء. وبالفعل، فإن صورة الوعل وصورة العقاب تعدان مثلاً بارزاً على محاولة الشاعر في جعل الموت شيئاً محسوساً وملموساً من خلال المشهد الحركي والطبيعي. وهكذا، فإن العين تغدو مرآة صافية ترصد قوة الدهر وكيفية تعقيداته وتفصيلاته " أعينيُّ لا يبقى على الدهرِ فَادِرٌ...".

وكان الباحث قد أشار في هاته الدراسة إلى أن أسلوب القص الحيواني في الشعر الجاهلي تقنية رمزية قناعية تنسجم في مضمراتها الإشارية مع المشكل الذي يثيره الشاعر ويلمح إليه في النص الشعري.

وإذا ما تأملنا صورتي الوعل والعقاب جيداً، في نص صخر الغي، فإننا نجدهما تكونان قناعاً فاعلاً في الكشف عن فجيعة الإنسان بالفقد. وبالتالي، فإن التشكيل الفضائي الذي كونه الشاعر للصورتين يتضافر والمرثية البكائية التي أقامها الشاعر لأخيه في بداية النص.

ففي صورة الوعل، نجد الوعل يتحرك على مسرح الأحداث وكأنه إنسان يعيش على الأرض "بتيهورة...، تملّى بها طول الحياة ... تدلى عليه من بَشامٍ وأيكة..."، وكأنه أيضاً يحفظ في ذاكرته تاريخاً لوجوده على هذه الأرض منذ صغره " بها كانَ طِفلاً ثمَّ أسدسَ واستوى...".

إن الحياة الجميلة التي عاشها الوعل، منفرداً في الطبيعة هي إسقاط واع من قبل الشاعر لحياة الإنسان الذي يلذ بطيب الحياة وسعادة العيش، وهذا ما يمكن أن نلحظه من خلال الصفات الإنسانية التي أضفاها الشاعر على الوعل " يبيتُ إذا ما آنَسَ الليلَ .... مبيتَ الكبيرِ ذي الكساء المحاربِ ..... مبيتَ الكبيرِ يشتكي .... شفيفَ عُقوقٍ من بنيه الأقاربِ ".

ولكي يفهم الشاعر سر الموت-الدهر، وغموض اللامرئي، فإنه يصنع من عجينة اللغة الشعرية وأدواتها تشكيلاً يجعل بفعله اللامرئي مرئياً، إذ يتجسّد الدهر/الموت في هيئة صائد يحمل معه سهام الموت للوعل المسن، وبذلك يتحول مشهد الحياة إلى مشهد للعناء والغياب الإنساني.

وأما صورة العقاب، فإنها قناع لجانب الشر في الإنسان. ذلك الإنسان الذي يقتله طمعه عندما يسعى إلى بناء حياته وحياة أبنائه على حساب الآخرين :

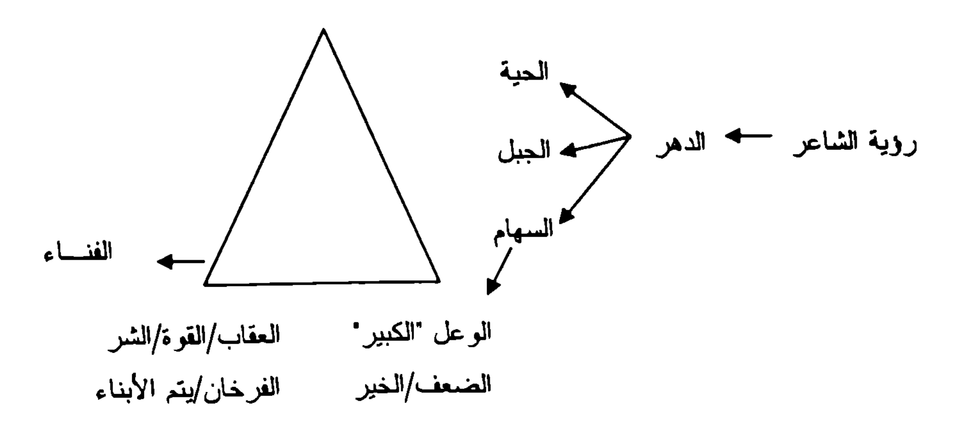
كأنَّ قلوبَ الطيرِ في جوفِ وَكْرِها   نوى القَسْبِ يُلقى عند بعضِ المآدبِ

ويتجلى الدهر – الموت للعقاب في صورة الجبل الذي يكسر جناحها "القوة والفعل"، فتخر قتيلة مخلفة صغارها للوحدة والفراغ.

إن سلطة الدهر – الموت قادرة، كما في لغة الشاعر، على بث نفسها في موضوعات إنسانية بصورة وأدوات متنوعة. فالإنسان/الأخ تلسعه حية، والوعل يقتله سهم، والعقاب يرديه جبل. وإذا كان الموت قد أسلم الشاعر إلى الوحدة بغياب أخيه، فإن عالم الوحدة ينسحب، كما رأينا، على الوعل والعقاب حيث يتحول المفرد "الوعل" إلى موت، ويتحول "المجموع والعقاب والصغار، كذلك إلى غياب. فهذه الحقائق التي تبرزها شيفرات النص تشي بشمولية الموت وسلطة الدهر لكل شيء في الحياة : الخير /صورة الوعل والشر /صورة العقاب.

وهذه الأحداث التي يقصها الشاعر هي نتاج انفعالاته بموضوعة الدهر التي حاول أن يتصورها من خلال المرئي والمحسوس :

فذلكَ مما أحدَثَ الدهرُ أنَّهُ   لَهُ كلُّ مطلُوبٍ حثيثٍ وطَالِبِ



لقد اتصف الدهر في الشعرية العربية بصفة الخارق المعجز، الأمر الذي جعله نسقاً ثقافياً قاراً في نسيج الفكر العربي وتصوراته للغامض والمغيب.

وقد صرحت قرائح الشعراء بسلطة الدهر وقوته بطريقة توحي بضعف الإنسان وعجزه أمام الدهر.

فهذا دريد بن الصمة يقول[١]:

أنـــا نائبـــاتُ الزمـــانِ الـــــتي تـــذُلُّ العزيـــز وتُحـــيِ الذليـــــــلا

ويقول أبو الطمحان القيني[٢]:

وإنـــي رأيـــت الـــدَّهرَ إنَ تكْـــرَ لا ينـــم وإن أنـــت تغفُـــلْ تَلقـــهُ غـــيرَ غافِـــــلِ[٣]
إذا مـــا هـــو أفنـــى برزَخـــاً زِيـــدَ مثلُـــه يُـــرادُ علـــى المنـــوالِ كالمتطـــاولِ[٤]

وتقول الخنســـاء[٥]:

أرى الـــدهر يرمـــي مـــا تطـــيش سهامـــه ولـــيس لمـــن قـــد غالـــه الـــدهر مرجـــعُ

---

(١) دريد بن الصمة، ديوان دريد بن الصمة، تحقيق : عمر عبدالرسول، دار المعـــارف، القـــاهرة، د.ت، ص ١٤١.

(٢) يحيى الجبوري، قصائد جاهلية نادرة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ٢١٧-٢١٨.

(٣) إن تكر : من الكرى وهو النعاس.

(٤) البرزخ: ما بين كل شيئين من حاجز، وأراد بالبرزخ هنا الجيل من الناس.

(٥) الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني، تحقيق: أنور أبو ســـويلم، دار عمار، عمان، ط١، ١٩٨٨، ص ٣١٨.

وها هو جريرٌ يكرر النسقية الثقافية الجاهلية للدهر، فيقول في إحدى نقائضه متحدياً الأخطل[١]:

أنا الدَّهرُ يُفني الموتَ والدَّهرُ خالدٌ   فجئني بمثلِ الدهرِ شيئاً يطاولُهْ

وهذه التصورات الذهنية لسلطة الدهر كما بدت في ثقافة الشعراء تتحول إلى أنشودة طقس رثائي كما سنلحظ في عينية أبي ذؤيب الشهيرة.

يقول أبو ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه[٢] :

أمِنَ المنونِ وريبِها تتوجَّعُ   والدَّهْرُ ليسَ بمُعتبٍ من يجزعُ
قالت أميمةُ ما لجسمكَ شاحباً   منذ ابتذلْتَ ومثلُ مالِكَ ينفعُ
أمْ ما لجنْبكَ لا يُلائمُ مَضجَعاً   إلاَّ أقَضَّ عليكَ ذاكَ المضجَعُ
فأجبتُها أنْ ما لجسميَ أنَّهُ   أودى بَنيَّ منَ البلادِ وودَّعوا
ولقد أرى انَّ البكاء سفاهةً   ولسوفَ يُولَعُ بالبُكى من يفجَعُ
سبقوا هَوَيَّ وأعنقوا لهواهُمُ   فتُخرِّموا ولكلِّ جنبٍ مِصْرَعُ
فَغَبرتُ بعدَهُم بعيشٍ ناصِبٍ   وإخَالُ أنِّي لاحِقٌ مُسْتَتْبَعُ
ولقد حَرَصْتُ بأنْ أدافعَ عنهمُ   فإذا المنيةُ أقبلتْ لا تُدفَعُ

---

(١) جرير، ديوان جرير، شرح : يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ٦٠٢.

(٢) شرح أشعار الهذليين، ج١، ص ص ٤-٤٠.

وإذا المنيــــةُ أنشـــبت أظفارهـــــا   ألفيــتَ كــلَّ تميمــةٍ لا تنفــــعُ
فــالعينُ بعــدَهُمُ كــأنَ حِدَاقَــها   سُـمِلَتْ بشَـوْكٍ فَهْـيَ عُـوْرٌ تَدْمَـعُ
حتّــى كــأني للحــوادِثِ مَــروَةٌ   بصَــفَا المُشَــرَّقِ كــلَّ يَــومٍ تُقْــرَعُ
وتجلّـــدي للشـــامتين، أُريهـــمُ   أنّـــي لريــبِ الــدَّهرِ لا أتضعضَــعُ
والــنفسُ راغبـــةٌ إذا رغَّبتـــها   وإذا تُـــرَدُّ إلى قليـــلٍ تَقْنَـــعُ

تصور عينية أبي ذؤيب الحس الإنساني بسلطة الدهر ورهبة الموت تصويراً صادقاً. وتمثل هذه العينية نموذجاً واضحاً لجدلية الصراع الإنساني مع الزمن، إذ إن القراءة العميقة لهذه العينية تكشف عن مدى تغلغل الدهر/الموت في الحياة الإنسانية.

إن حدث الموت وقهره للإنسان يُسلم الشاعر إلى حالة من الوحدة والمساءلة والهذيان عندما يجرد من نفسه ذاتاً أخرى يحاورها حول آلام الدهر وأوجاعه.

وإذا كان الشاعر يحزن لفقد بنيه، ويألم لما أتى به الموت من فجائع ومصائب، فإن الشاعر يدرك بحسه ثبات وظيفة صورة الدهر وصورته السالبة " والدَّهْرُ ليسَ بمُعتبٍ من يجزعُ ".وتكمن فاعلية الدهر–الموت في رؤية الشاعر الجاهلي بأنها تسلب الإنسان قيمة

الحياة وتعزّز -صورة الفقد-، وتفرض طقسية العويل والرثاء في عالم الحياة، وهذا ما يبدو على منظر الشاعر بعد أن مات بنوه. فهو، كما يظهر، شاحب الجسم على الرغم من كثرة ماله، ولا يغمض له جفن بسبب ذرف الدموعِ على موت بنيه. فالشاعر، والحال هذه، لا يسمع لصوت الأمومة/العاذلة، بل تصدح عقيرته بفداحة مأساته مع الزمن، فكيف يمكن له أن يحسّ اللذة والسعادة بعد أن سلب زهرة الحياة وزينتها، وكيف له أن يجد راحة بعد أن ذهب جهده في إعداد بنيه سدى ؟!

إن هاته اللغة الحزينة المنفعلة في صوت النص الشعري ما هي إلا نقلٌ أمينٌ لصورة انهزام الذات الإنسانية أمام سلطة الموت :

ولقد حَرَصْتُ بأنْ أدافعَ عنهمُ فإذا المنيةُ أقبلتُ لا تُدفَعُ
وإذا المنيةُ أنشبت أظفارها ألفيتَ كل تميمةٍ لا تنفَعُ

ويتخذ الشاعر من موضوعة الدهر لازمة تكرارية في مشاهد متنوعة من تقانات القص كي يصور شمولية الموت، ولكي يجعله شيئاً مدركاً محسوساً وذلك من خلال صورة حمار الوحش والثور والإنسان البطل.

يقول في قصة صراع الحمار الوحشي مع الدهر[1]:

والـدّهْرُ لا يبقـى علـى حدثانـه ... جـونُ السَّراةِ لـهُ جدائِـدُ أربَـعُ
صخِبُ الشـوارِبِ لا يَـزالُ كأنَّـهُ ... عبـدٌ لآلِ أبـي ربيعـةَ مُسْبَـعُ
أكـلَ الجمـيمَ وطاوَعتْـهُ سمحَـجٌ ... مثـلُ القنـاةِ وأزعَلَتْـهُ الأمـرُعُ
بقَـرارِ قيعـانٍ سـقاها وابـلٌ ... واهٍ فـأثجَمَ بُرهَـةً لا يُقلِـعُ
فلبِـثنَ حينـاً يعـتَلِجْن بروضِـهِ ... فَيجِـدُّ حينـاً في العِـلاجِ ويشْمَـعُ
حتّـى إذا جَـزَرَتْ ميـاهُ رُزونِـهِ ... وبـأيِّ حـينِ مَـلاوَةٍ تتقطَّـعُ[2]
ذكَـرَ الـوُرُودَ بهـا وشـاقَى أمْـرَهُ ... شـؤماً وأقبـلَ حَيْنُـهُ يَتَتبَّـعُ
فـافتَنَّهنَّ مـن السَّـواءِ ومـاؤُهُ ... بَثْـرٌ وُعانَـدَهُ طريـقٌ مَهْيَـعُ
فكأنّهـا بـالجِزْعِ بـين نُبايِـعٍ ... وأُلاتِ ذي العرجـاءِ نهْـبٌ مُجمَـعُ
وكـأنّهنَّ ربابَـةٌ وكأنَّـهُ ... يَسَـرٌ يفـيضُ علـى القِـدَاحِ ويصْـدَعُ[3]
وكأنّمـا هُوَمِـدْوَسٌ مُتَقلِّـبٌ ... بـالكفِّ إلاّ أنَّـهُ هـوَ أضلَـعُ
فـورَدْنَ والعيُّـوقُ مَقعـدَ رابـيء الـ ... ضُّـرَباءِ فـوقَ الـنجمِ لا يتتلَّـعُ
فَشَـرَعْنَ في حَجَـراتِ عـذبٍ بـاردٍ ... حَصِـبِ البطـاحِ تغيـبُ فيـه الأكـرُعُ
فشـربنَ ثـمَّ سمِعْـنَ حِسّـاً دونَـهُ ... شَـرَفُ الحجـابِ ورَيـبَ قَـرعٍ يُقـرَعُ
ونميمـةٌ مـن قـانِصٍ مُتلبِّـبٍ ... في كفِّـه جَـشْءٌ أجَـشُّ وأقْطَـعُ[4]

(١) شرح أشعار الهذليين، ص ص ١١-٢٥.
(٢) الرزون : الموضع الغليظ يمسك الماء، فيه طمأنينة.
(٣) الربابة : الجماعة من القداح. اليسر : صاحب الميسر.
(٤) الجشء : قضيب خفيف.

فنِكرْنَـــهُ فنفَـــرْنَ وامترَسَـــتْ بِـــــهِ   عَوْجـــاءُ هادِيـــةٌ وهـــادٍ جُرشُـــــعُ
فرمـــى فأنفَـــذَ مـــن نُحـــوص عائِـــطٍ   ســــهماً فخَــــرَّ وريشُــــهُ متصَمِّــــعُ
فبــدا لَــهُ أقْــرابُ هــذا رائــــغاً   عَجِــلاً فَعَيَّــثَ في الكِنَانَــةِ يُرْجِــــعُ
فَرمـــى فـــألحقَ صـــاعِدِيّاً مِطْحَـــراً   بالكَشْــحِ فاشــتَملَتْ عليــهِ الأضْلُـــعُ[1]
فأبـــدَهنَّ حُتـــوفَهُنَّ فهـــاربٌ   بذَمائِـــهِ أو بـــاركٌ مُتجعْجِـــــعُ
يعْثُـــرنَ في علَـــقِ النجيـــعِ كأنَّمـــا   كُسِـــيَتْ بُـــرودَ بـــني تزيـــدَ الأذرُعُ

ترمز قصة الحمار الوحشي في عينية أبي ذؤيب إلى رحلة الشقاء الإنساني في الحياة، إذ يقود هذا الحمار أتنه/أسرته إلى ربيع الطبيعة وخيراتها. ورحلة الحمار مع أتنه هي في حدّ ذاتها رحلة البحث عن ماء الحياة وسرّ الخلود. بيد أنّ إحساس الحمارِ بالشؤم والخطر دفعه إلى البحث عن مكان آخر لماء الحياة، وبهذا تتجدد صورة المشقة الإنسانية وفرص البحث عن ديمومة الحياة.

ويمضي الشاعر قدماً في توصيف قوة الحمار الوحشي وسيطرته على الأتن، إذ يجتاز بهن وعورة الصحراء ومصاعبها إلى أن يصل بالأتن إلى ماء عذب بارد :

فَشَــرَعْنَ في حَجَــراتِ عــذبٍ بــــاردٍ   حَصِــبِ البِطــاحِ تغيَــبُ فيــه الأكــــرُعُ

ولكن السعادة التي ألفاها الحمار وأتنه في الحصول على مادة الحيـاة لم تـدم طـويلاً، إذ سرعان ما يتلاشى الأمل الذي يتمظهر في صورة صائد حوّل الحيـاة إلى مـوت، والسـعادة إلى شؤم ولون الماء/الحياة — الصفاء إلى لون دم يدل على انعدام الحياة وسلبية المصير.

---

(١) المطحر : السهم.

ويقول أبو ذؤيب في صورة الثور[١] :

والــدّهرُ لا يبقــى علــى حدَثانِــــهِ شـبَبٌ أفَزّتْــهُ الكــلابُ مُــــروَّعُ[٢]
شَــعَفَ الكــلابُ الضــارياتُ فــؤادَهُ فــإذا يــرى الصــبحَ المصــدَّق يَفــزَعُ
ويعــودُ بــالأرطَى إذا مــا شفَّــهُ قَطْــرٌ وَرَاحَتْــهُ بَليــلٌ زَعْـــزَعُ
يرمــي بعينيــهِ الغُيُــوبَ وطَرْفُــهُ مُغْــضٍ يصــدّق طرفُــه مــا يَسمَــعُ
فغــدا يُشَــرّقُ مَتْنَــهُ فبــدا لَــهُ أُولى ســوابقها قريبــاً تُــوزَعُ
فانْصــاعَ مــن فَــزَعٍ وســدَّ فُروجَــهُ غُبْــرٌ ضَــوارٍ وافيــانِ وأجْــدَعُ
فَنَحالهــا بمُــذلَّقينِ كأنَّمــا بهمــا مــنَ النَّضــحِ المُجــدَّحِ أيْــدَعُ
ينهَســنَهُ ويــذودُهنَّ ويحتمــي عبْــلُ الشَّــوى بــالطُّرّتينِ مُوَلَّــعُ[٣]
حتَّــى إذا ارتــدَّتْ وأقصَــدَ عُصْبَــةً منهــا وقــامَ شَــريدُها يتضــوَّعُ
فكــأنَّ ســفُّودَين لَمَّــا يُقتَــرا عَجِــلاً لــه بشِــوَاءِ شَــرْبٍ يُنْــزَعُ
فَــدَنا لَــهُ ربُّ الكــلابِ بكفِّــهِ بــيضٌ رِهــابٌ رِيشُــهُنَّ مُقَــزَّعُ
فَرَمَــى لِيُنْقِــذَ فرَّهــا فهــوى لــه ســهمٌ فأنفــذَ طُرَّتَيــهِ المِنْــزَعُ
فكَبــا كمــا يكبُــو فنيــقٌ تــارِزٌ بالخَبْــتِ إلاَّ أنَّــه هُــو أبــرَعُ[٤]

---

(١) شرح أشعار الهذليين، ص ص ٢٦-٣٢.
(٢) الشبب : الثور المسنّ.
(٣) الشوى: القوائم. والطرتان : خطتان في جنبيه تفصلان بين الجنب والبطن.
(٤) الفنيق: الفحل من الإبل. والتارز: الميت الذي قد يبس. والخبت : المكان المستوي.

تُبرز هذه الأبيات حجم المعاناة التي يواجهها الثور أمام الدهر، إذ يبدو الثورُ خائفاً مذعوراً عندما يتذكر الكلاب الضارية. وتنقسم معاناة الثور من سلطة الدهر إلى قسمين: الأول، عندما يتخذ الثور من الأرطاة تعويذة يتحصن بها من أذى المطر وقوة الريح ليلاً. والثاني، عندما تشرق الشمس ويحدث الصراع بينه وبين الكلاب في معركة حاسمة حيث ينتصر الثور، أولاً، علىالكلاب ويهزمها، ولكن فرحة النصر لا تكتمل حيث يرمي رب الكلاب الثور بسهم طائش يرديه قتيلاً فيتحول النصر إلى هزيمة والنجاة إلى موت.

وأما نموذج البطولة الإنسانية الذي يصور مأساة الفقد بفعل الدهر فيظهر جلياً في قول أبي ذؤيب[١]:

والدَّهرُ لا يبقى على حدثانِهِ مُسْتَشِعرٌ حَلَقَ الحديدِ مقنَّعُ [٢]
حَمِيَتْ عليه الدرعُ حتى وجهُهُ من حَرِّها يومَ الكريهةِ أسفَعُ
تعدو به خوصَاءُ يَفصِمُ جريُها حَلَقَ الرِّحالَةِ فَهْيَ رِخْوٌ تمزَعُ[٣]
قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فشرِّجَ لحمَها بالنَّيِّ فهْيَ تَثوخُ فيها الإصبَعُ[٤]
تأبى بدِرَّتِها إذا ما استُكرِهَتْ إلاَّ الحميمَ فإنَّه يتبَضَّعُ[٥]
مُتفلِّقٌ أنساؤُها عَنْ قانِئٍ كالقُرْطِ صَاوٍ غُبْرُهُ لا يُرْضَعُ[٦]

بَيْنـا تَعانقِـهُ الكمـاةَ وروغِـهِ يومـاً أُتيحَ لـهُ جَـرِيءٌ سَلْفَـعُ[١]
يعـدو بـهِ نَهْـشُ المُشَـاشِ كأنَّـهُ صَـدَعٌ سَـليمٌ رَجْعُـهُ لا يَظْلَـعُ[٢]
فتنـازَلا وتَوافَقَـتْ خيلاهُمـا وكلاهُمـا بَطَـلُ اللقـاءِ مُخَـدَّعُ
وكلاهمـا مُتوشّـحٌ ذا رونَـقٍ عَضْـباً إذا مَـسَّ الكريهـةَ يَقْطَـعُ[٣]
وكلاهمـا في كفِّـه يَزَنيَّـةٌ فيهـا سِـنانٌ كالمنـارَةِ أصلَـعُ[٤]
وعليهمـا ماذِيَّتـانِ قَضاهُمـا داوودُ أو صَـنَعُ السَّـوابغِ تُبَّـعُ[٥]
فتخالَسـا نفسَـيهما بنوافِـذٍ كنوافِـذِ العُـبُطِ الـتي لا تُرفَـعُ[٦]
وكلاهمـا قَـدْ عـاشَ عِيشَـةَ ماجِـدٍ وجنَـى العـلاءَ لـو أنَّ شـيئاً يَنفَـعُ

تطرح هذه الوحدة النصية قضية الفناء الإنساني أمام تصاريف القدر-الدهر، عبر توظيف جدلية الصراع الإنساني -الإنساني. والنموذجان الإنسانيان في هذه الوحدة هما بطلان قويان يمتازان بالعظمة والمجد، أي أن كل واحد منهما يمتلك رتبة سامية في المكانة ينبغي أن يحافظ عليها. ويقع هذا البطلان، كما في منطوق الأبيات، فريسة لخديعة الدهر عند يتنازلان ويتعاركان، حيث أعد كل واحد منهما للآخر أدوات قتالية تعينه على تأسيس مجده وحياته بقتل الآخر وموته.

---

(١) السلفع: الجريء الواسع المصدر.
(٢) نهش المشاش : خفيف اليدين. صدع سليم : قد سلم غير مرة.
(٣) الرونق هنا السيف. والعضب: القاطع.
(٤) اليزنية: الأسنة.
(٥) الماذيّة : الدرع.
(٦) العبط: شق الجلد الصحيح.

وتأتي النهاية المأساوية لهذين البطلين بأن يقتل كل منهما الآخر "فتخالسا نفسيهما بنوافذ"، وبالتالي تنمحي قيمة المجد والرغبة بتحقيقها بموت الإنسان /البطل.

إن عينية أبي ذؤيب تعد بحق مرثية للوجود الإنساني الزائل أمام جبروت الدهر/الموت، وهي تسجيل فعلي لانفعالات الإنسان بهذه القضية – رؤية الإنسان للموت التي ترسم حدود النهايات لآمال الإنسان وطموحاته وأفعاله.

لقد شكل الدهر/الموت فاتحة نصيّة فرضت حضورها في التشكيل الصوري لبنى الوحدات النصية التي كونت معمارية النص، وهذا الحضور يجعل من البنى الصغرى بنية كبرى كليّة متضافرة في معانيها وصورها وأنساقها. وهكذا فإن أسلوب التضاد عند الهذليين "يمثل بنية متكاملة تحمل همّ الوجود الهذلي، فكأنّ الشاعر الهذلي حمّل هذه البنى آلامه النفسية والفكرية، حتى غدت البنى الضدية انعكاساً لما خفي من مشاعر وأحاسيس، وهذا الانعكاس يتطلب تداخل المستويات لبناء نسيج متكامل يحمل رؤية هذلية خالصة"(١).

إن قراءة التشكيلات التي جلتها لغة النص الشعري – تشي بسيطرة ضمير الغياب على هذا النص بأكمله منذ البداية. ولابد من الإشارة إلى أن هذا الغياب فيه تحييد وتهميش للغة الحضور/الحياة، كما أن الغياب يتسق ومضمون الفناء الإنساني أمام قوة الدهر/الموت. وتتلخص قوة الدهر في ثقافة الشاعر الجاهلي بأنه قادر على استيلاد أحداث الصراع ونسج حبكتها ومن ثم التحكم بنهايات هذه الأحداث. فالإنسان، كما تفصح قراءة الوحدات النصية يجعل العمل أداة لتحقيق الأمل "أبو ذؤيب أعد أبناءه للحياة، والحمار الوحشي يبحث عن ماء الحياة، والثور يتقي بالأرطاة حرصاً على الحياة، والبطلان يبحثان عن

---

(١) محمد الخلايلة، بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٤، ص ٩٧ .

الحياة وديمومة المجد". ولكن هذه الأفعال الإنسانية لا تكتسب سمة البقاء لوجود الأدوات القهرية التي تعمل على تغييبها "الدهر/الموت، والصائد/السهام، والكلاّب/الكلاب السهام، والرماح/صورة البطلين"، على الرغم من تعمد الإنسان والقناع الإنساني لاتخاذ وسائل الحماية من قوة الغيب :

صورة(١)

ولقد حَرَصْتُ بأنْ أدافعَ عنهمُ فإذا المنية أقبلت لا تُدفَعُ

صورة(٢)

وكأنهنّ ربابَةٌ وكأنّهُ يَسَرٌ يفيضُ على القداحِ ويصدَعُ

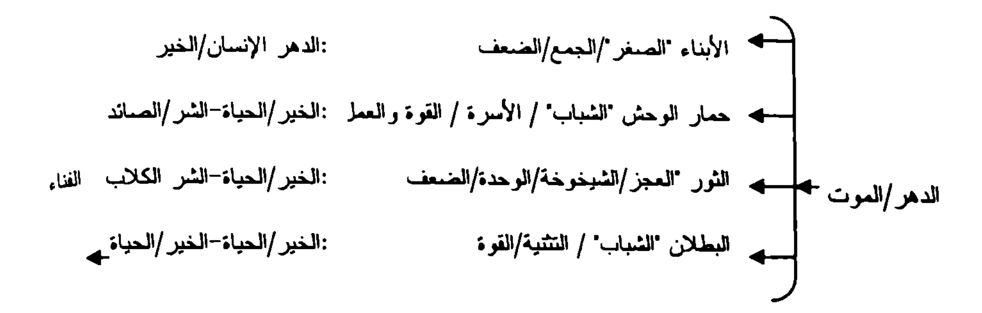
صورة(٣)

ويعوذ بالأرطى إذا ما شفّه قَطْرٌ وراحتُهُ بَليلٌ زعزَعُ

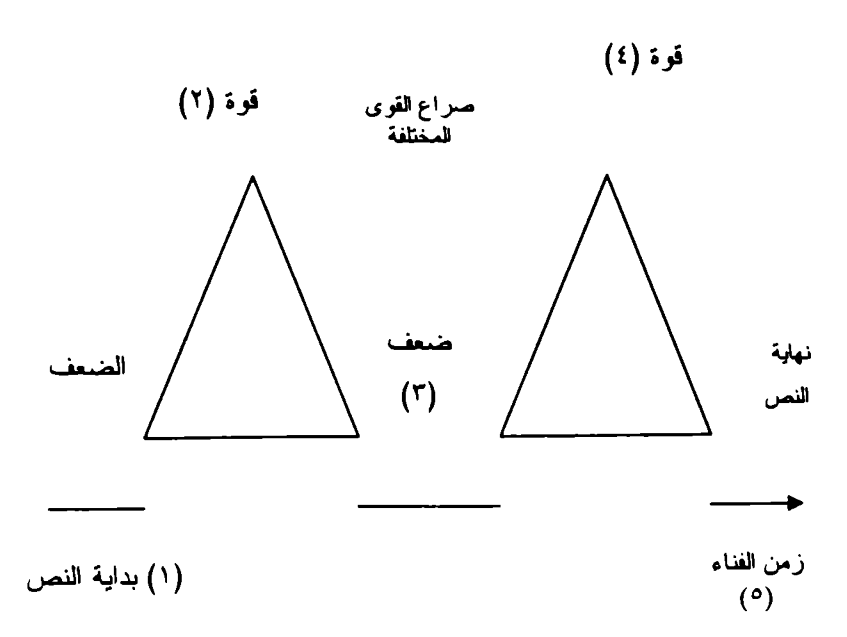
صورة(٤)

وعليهما ماذِيّتانِ قضاهما داوودُ أو صَنَعُ السَّوابغِ تُبَّعُ

ويمكننا القول بعد الذي تقدم بأن عينية أبي ذؤيب تناقش قضية مركزية الدهر في حياة الإنسان منذ ولادته وحتى مماته "والدهر لا يبقى على حدثانه...". وهذا يعني أن كلّ وحدة نصيَّة تصف مرحلة معينة من مراحل عمر الإنسان وفقاً للخطاطة التالية :



وبذلك تؤول حركة النص في نهايته إلى الحركة الأولى نفسها المشكلة للطقس الرثائي الذي أضفى بظلاله على صوت النص الشعري؛ لأن الدهر في رؤية الشاعر لا يفرق بين ضعيف وقوي أو صغير وكبير.



١-٣ عوالم الليل/معالم الضياء:

من الموضوعات التي تتضح فيها جدليات الصراع الإنساني مع الزمن موضوعة الليل. فقد كان الليل يشكل في المخيال الثقافي الجاهلي سراً غامضاً وقوة رهيبة تبعث القلق والحيرة عند الإنسان الجاهلي.

وتحاول هذه الدراسة أن تكشف عن دلالات الأنساق الثقافية لموضوعة الليل، وتجليات هذه الدلالات في نماذج من الشعر الجاهلي بوصفها أنساقاً ضاربة الجذور في ثقافة الشاعر الجاهلي، يمكنها أن تكشف عن النسق الرؤيوي المضاد لها.

يقول امرؤ القيس(١):

وليلٍ كَمَوْجِ البحرِ أَرْخى سُدولَه ... عليَّ بأنواعِ الهُموم ليبتلي
فقلتُ له لمَّا تمطَّى بصُلبهِ ... وأَرْدَفَ أعجازاً وناءَ بكلكَلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي ... بصبحٍ وما الإصبَاحُ منكَ بأمثَلَ
فيالَكَ من لَيْلٍ كأنَّ نجومَهُ ... بكلِّ مُغارِ الفتْلِ شُدَّتْ بيَذْبُلِ
كَأنَّ الثُّريا علِّقت في مَصامِها ... بأمراسِ كتَّان إلى صُمِّ جندَلِ

يتحول الليل عند امرىء القيس إلى ليلٍ نفسي ذاتي مليء بالهموم والآلام. فالليلُ يشكل ابتلاءً ومحنة للشاعر، وكأنه أثباج موج متلاطمة تسبب له الخوف والعناء. ونلحظ الشاعر يعمد إلى أنسنة الليل لعله يجد صوتاً متجاوباً مع رغبته في الخلاص من إسار

الزمن، بيد أن طلب الشاعر أو تمنيه بالجلاء الليلي ينم على حلم بزوال عالم الظلام وظهور عالم الضياء، على الرغم من أن الصباح غدا في حياة الشاعر زمناً مشابهاً لزمنه الليلي.

ويتخذ الشاعر من الصوت الإنساني "فقلت لـه ... ألا أيها الليل الطويل" آلية لمحو سكونية الليل وظلامه المخيف، وهو ينشد النور على استحالته "... كأن نجومه ... شدت، كأن الثريا علقت..."؛ لأن عالمه خال من السعادة الروحية، ولأن عالمه كذلك محاط بسورة الحيرة واللامعرفة حيث نسبت الشدة وفعل التعليق "شدت وعلقت" إلى شيء غيبي مجهول.

يتسم عالم امرىء القيس الليلي بالطول "ألا أيها الليل الطويل: ولا غرابة في ذلك، إذ إن تجربة الشاعر في الحياة ليست موزعة على زمن عادي فيزيائي، وإنما هي تجربة ممتدة مليئة بالمشاق والصعاب، ولأن الشاعر بدا منفعلاً في معلقته بالأحداث التي عكست طبيعة حياته، فإن الزمن لديه يغدو زمناً نفسياً انفعالياً بسبب قسوة الحياة وقسوة الزمن أيضاً.

لقد بات واضحاً لمتلقي النص الشعري الجاهلي أن هذا النص يمتلك خصوصية الثراء الدلالي على صعيد المفردة أو الموضوعة. "فالليل في معلقة امرىء القيس، مثلاً، قد لا يكون الليل نفسه دلالياً في قصيدة أخرى لامرىء القيس أو لغيره من الشعراء"[١].

وهذا ما نفهمه من دلالة الليل في قول النابغة الذبياني [٢]:

كليني لهمٍّ يا أميمةَ ناصبِ   وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

(١) يوسف عليمات، شعرية المفاتيح في القصيدة الجاهلية، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد العاشر، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٢٠٥.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ص ص ٤٠-٤١ .

تَطاوَلَ حتَّى قلتُ ليس بمنقَضٍ ... وليسَ الذي يرعى النجوم بآيبِ
وصدرٍ أراحَ الليلُ عازِبَ همِّهِ ... تضاعفَ فيه الحزنُ من كلِّ جانبِ
عليَّ لعمروٍ نعمةٌ بعد نعمةٍ ... لوالِدِه ليْسَتْ بذاتِ عقاربِ

إن الليل في أبيات النابغة هذه رمز إلى عالم السلطة السياسية القاسي الذي طالما اكتوى الشاعر بناره. وإذا كان امرؤ القيس قد ضج بالصراخ من هول عالمه الليلي، فإننا نلحظ النابغة لا يستسلم لعالم الليل /السلطة، وإنما ينخرط فيه بفعل قوة الحب/المحبوبة : الحياة "كليني لهمّ يا أميمة ناصب..."؛ لكي يصف قسوته وتطاول السلطة عليه.

وعالم السلطة السياسية في رؤية النابغة عالم سلبي سوداوي تنعدم فيه جذوة النور والحياة، "وليس الذي يرعى النجوم بآيب"، كما أنه عالم مسبب للحزن والهم نتيجة تماديه وتطاوله.

ويلفت انتباه المتلقي في هذه الأبيات كلمة "ناصب"، وكلمة "أقاسيه"، إذ إن لفظة "ناصب" ترتبط بفكرة العمل الذي يجهد فكر الشاعر ويشحذ "همته : الهم"، لمواجهة السلطة التي أصبح التعامل معها صعباً "وليلٍ أقاسيه". وبهذا تصبح دلالة الليل عند النابغة مقترنة بتصوره لتسلط السلطة السياسية وجبروت حضورها الزمني كما في اعتذاره إلى النابغة الذبياني حيث يقول :

فإنْ كنتُ لا ذو الضِّغنِ عنّي مكذِّبٌ ... ولا حَلِفي على البراءةِ نافعُ
ولا أنا مأمونٌ بشيءٍ أقولُهُ ... وأنتَ بأمْرٍ لا محالةَ واقعُ
فإنَّك كالليل الذي هو مُدركي ... وإنْ خلتُ أن المنتأى عنك واسعُ

وقد يتحول الكرم عند الشاعر الجاهلي إلى قيمة ثقافية عليا يتحدّى بفعلها إيقاع الزمن الليلي وشدة وطأته، وينقذ عبر هذه النسقية حياة الإنسان من الموت.

يقول صاحب الحلل المنشرة[١]:

ومُستنبحٍ بعد الهدوءِ دَعوتُه ... وقدحان من نجم الشتاء خُفُوقُ[٢]
يُعالجُ عِرْنيناً من الليلِ بارداً ... تَلُفُّ رياحٌ ثوبَه وبُروقُ[٣]
تألَّقُ في عينٍ من المزْنِ وادِقٍ ... لهُ هيدَبٌ داني السَّحابِ دَفُوقُ[٤]
أضَفْتُ فلم أُفحِشْ عليه ولم أقُل ... لأحرِمَهُ: إنَّ المكانَ مَضيقُ
فقلْتُ لهُ : أهلاً وسهلاً ومرحباً ... فهذا صَبُوحٌ راهِنٌ وصَدِيقُ[٥]
وقُمتُ إلى البَرْكِ الهواجدِ فاتّقَت ... مُقاحيدُ كُومٌ كالمَجَادِلِ رُوقُ[٦]
بأدماءَ مِرْباعِ النِّتاجِ كأنَّها ... إذا عَرضَت دونَ العِشارِ فَنيقُ
بضَرْبَةِ ساقٍ أو بنَجْلاَءَ ثرَّةٍ ... لها من أمام المَنكبَيْن فَتيقُ
وقامَ إليها الجازران فأوفَدا ... يُطيران عنها الجِلْدَ وَهْيَ تَفُوقُ[٧]

---

(١) المفضليات، ص ص ١٢٦-١٢٧.

(٢) المستنبح : الرجل يضل الطريق ليلاً فينبح لتجيبه الكلاب إن كانت قريباً منه، فإذا أجابته تبع أصواتها، فأتى الحيّ فاستضافهم.

(٣) العرنين : الأنف، والمراد به هنا أوّل الليل.

(٤) الوادق: الداني من الأرض.

(٥) الصبوح : الشرب بالغداة. الراهن : الدائم الثابت.

(٦) البرك : إبل الحي. الهواجد : النياء. المقاحيد: الإبل العظام الأسنمة. المجادل: القصور. الروق : الخيار.

(٧) تفوق : تجود بنفسها.

نَجُرٌ إلينا ضَرْعُها وسنامُها وأَزْهَرُ يحبو للقيامِ عتيقُ[١]
بَقِيرٌ جلا بالسيفِ عنه غِشَاءَهُ أخٌ بإخاءِ الصالحين رفيقُ
فباتَ لنا منها وللضيفِ مَوْهِناً شواءٌ سمينٌ زاهِقٌ وغَبُوقُ[٢]
وباتَ لَهُ دونَ الصَّبَا وَهْيَ قَرَّةٌ لحافٌ ومصقولُ الكساءِ رقيقُ
وكلُّ كريم يتّقي الذَّمَّ بالقِرَى وللخيرِ بين الصالحينَ طريقُ
لَعَمْرُكَ ما ضاقت بلادٌ بأهلِها ولكنَّ أخلاقَ الرجالِ تضيقُ
نمَتْني عُروقٌ مِنْ زُرارَةَ للعُلى ومن فَدَكِيٍّ والأَشَدِّ عُروقُ
مكارمُ يجْعَلْنَ الفتى في أرومَةٍ يَفَاعٍ، وبعضُ الوالِدينَ دَقيقُ[٣]

تصور هذه الأبيات موقفاً نبيلاً للشاعر الجاهلي وهو يتخذ من الكرم فعلاً ثقافياً يواجه به قوة الزمن/الليل. ونرى الشاعر يوظف الحكي الشعري لكي يسجّل في ذاكرة الشعر أسطورة الكرم التي تشكل في المخيال العربي نسقاً فاعلاً ينتصر به الشاعر/الإنسان على جبروت الزمن.

تتألف قصة الكرم في هذه الأبيات من ثلاثة أقطاب محورية، تمكننا في حقيقة الأمر من تفكيك هذا النسق وكيفية تجذره في البنية الثقافية الجاهلية. وهذه الأقطاب هي :

أ- المستنبح، وهو رمز للإنسان الذي يقع فريسة للزمن الليلي، إذ يتيه هذا الإنسان في الصحراء بسبب شدة الظلام، ولا يتمكن من الخروج من رهبة الزمن إلاّ بالصراخ الذي

---

(١) الأزهر : الأبيض، يعني ولدها.
(٢) موهناً: بعد وقت من الليل، قريب من نصفه. الزاهق: الذي ليس بعه سمنه سمن. الغبوق: شراب العشي.
(٣) اليفاع : المرتفع.

يجسد حقيقة الرعب الإنساني، ومن ثم حلم الإنسان في مجيء المنقذ المخلص. وبهذا تتموضع كلمة "ومستنبح"*، في هذا النص وفي غيره من النصوص الشعرية الجاهلية، لتكون إشارة مفتوحة ودالة على معاناة الإنسان الجاهلي من سلطة الزمن.

ب- الزمن الليلي، وهو زمن قاهر في خصوصيته وطبيعة تشكيله فهو زمن دامس الظلام وشديد البرد، وهاتان الصفتان تمثلان أداة قهرية ضاغطة على الإنسان/المستنبح فلا يستطيع أن يكبحها أو يقاوم قوتها:

يُعالجُ عِرْنيناً من الليلِ بارداً تَلُفُّ رياحٌ ثوبَه وبُروقُ

ج- الشاعر، عمرو بن الأهتم وهو نموذجٌ مثالي للإنسان الكريم الذي يبذل ماله، ويضحي بنفسه من أجل سلامة ضيفه. وقد قدم الشاعر صورته المنمذجة بإسهاب لكي يثبت جدارته في المحافظة على صورة الحياة. وقد تجلى نسق الكرم عند الشاعر في هذا النص من خلال ثقافة القتل/طقس التضحية والدم، إذ يتخيّر الشاعر أنفس إبله وأكرمها ليقدمها قرى لضيفه. وتبدو هذه الشعيرة الطقسية التي تركز على فيوضة الدم واضحة في قوله :

بضَرْبَةِ ساقٍ أو بِنَجْلاَءَ ثَرَّةٍ لها من أمام المَنكبَيْنِ فَتيقُ

---

* انظر صورة المستنبح أيضاً عند عوف بن الأحوص في المفضليات، ص ص ١٧٦-١٧٧، حيث يقول :

ومستنبحٍ يخشى القواءَ ودونه من اللّيل بابا ظلمةٍ وسُتورها
رفعتُ له ناري فلمّا اهتدى بها زجرتُ كلابي أنْ يهرَّ عَقُورها

فالشاعر، إذن، يواجه الموت أو القتل الذي يحمله الزمن الليلي بثقافة القتل/الدم "نحر الإبل"، فيكون الموت الثاني سبباً في بعث الحياة وتجاوز شبح الموت الإنساني:

فبـاتَ لنـا منهـا وللضـيفِ مَوْهِنـا شـواءٌ سمـينٌ زاهِـقٌ وغَبُـوقُ
وبـاتَ لَـهُ دونَ الصَّـبَا وَهْـيَ قَـرَّةٌ لحـافٌ ومصـقولُ الكسـاءِ رقيـقُ

إن هذا التأويل الدقيق لنسق الكرم في ثقافة الإنسان الجاهلي يؤكد قيمة الفعل الإنساني، وثبات هذا الفعل بوصفه سلوكاً إيجابياً تفرضه تحديات الزمكان. ولذلك، فإن هذه المقولة تدحض بجلاء ما ذهب إليه الغذامي عندما قال : "وإذا ما جرى تغيير في مدلول الكرم كفعل وكتصور فإن هذا التغير سيؤثر سلباً على كل ما يتعلق بعلاقة الذات مع الآخر، وعلى المعنى الإنساني في العلاقات البشرية، وهذا ما حدث فعلاً، مُدخلٌ البديل الشعري بنسق الرغبة والرهبة، وصار الكرم الفحولي الشعري كقيمة سالبة، يتولد عنها كائن ثقافي غير إنساني وغير تسامحي، مصطبغ بالصبغة النسقية، ومؤهل لأن يصبغ الخطاب الثقافي كله بهذه الصبغة، وهذا ما حدث فعلاً"(١).

لا يمكن للشاعر أن يجعل من فعل الكرم أداة جمالية لتمرير القبحي وإضماره. فالدلالة الأكيدة التي تتضمنها موضوعة الكرم تؤكد دائماً إنسانية الإنسان. وعندما يفخر الشاعر/الإنسان بفعل الكرم فإنه لا يتخذ منه غاية ذاتية لشخصنة الذات وشعرنتها، وجعلها ذاتاً فحولية لا تعبأ بالحال العائلية الخاصة التي تمثلها المرأة/الزوجة كما يذهب الغذامي(٢).

---

(١) النقد الثقافي، ص ١٥٣.

(٢) انظر : النقد الثقافي، ص ص ١٥٠-١٥١.

فالشاعر الجاهلي عندما يتعلق بفلسفة الكرم، فإنه يستحضر النتيجة المترتبة على حضور النقيض/البخل من حيث هو علامة دالة على الإفناء الممكن للإنسان. كما يدرك الشاعر أيضاً في ضوء المتوقع والممكن أن ينقلب به الزمن فيتحول إلى صورة المستنبح التي وصفها لنا في الأبيات السابقة. وهذا ما يتوقعه عمرو بن الأهتم فعلاً عندما يقول[1] :

ذريني فإنَّ البخلَ يا أمَّ هيثمٍ ... لصالح أخلاقِ الرجال سَروقُ
ذريني وحُطّي في هواي فإنني ... على الحَسَب الزاكي الرفيع شفيقُ
وإني كريمٌ ذو عيالٍ تهمُّني ... نوائبُ يغشى رُزْؤُها وحقُوق

الباب الثاني

مركزية الضد في البناء الفني

الفصل الأول

الثنائيات الضدية

١- الثنائيات الضدية: تأصيل المصطلح والمفهوم:

تضعنا قراءة الدرس البلاغي العربي القديم أمام مصطلحات تتواشج ومفهوم الثنائيات الضدية كما ترد في الدراسات البنيوية. ومن هذه المصطلحات : الطباق، والتكافؤ، والتضاد.

وقد عرّف أبو هلال العسكري الطباق بقوله : "قد أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هو الجمع بين الشيء وضدّه في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل الجمع بين البياض والسواد ... والليل والنهار والحر والبرد..." (١).

وأما التكافؤ فهو المصطلح الذي استأثر به قدامة دون غيره من النقاد القدماء، وقد أدرجه تحت نعوت المعاني عندما قال : "ومن نعوت المعاني التكافؤ، وهو أن يصف الشاعر شيئاً، أو يذمه ويتكلم فيه، أي معنى كان، فيتأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي متكافئين في هذا الموضع أي متقابلين إما من جهة المصادرة أو السلب والإيجاب أو غيرهما من أقسام التقابل، مثل قول أبي الشعب العبسي :

حلو الشمائل وهو مرّ باسل   يحمي الذمار صبيحة الأرهانِ

فقوله : "مرّ وحلو" تكافؤ(٢):

---

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٣٣٩.

(٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ت)، ص ص ١٤٧-١٤٨.

وقد تحدَّث العلوي في الطراز عن هذه المصطلحات الثلاثة في سياق كلامه على التطبيق قائلاً : "ويقال له التضاد، والتكافؤ، والطباق وهو أن يؤتى بالشيء وبضده في الكلام كقوله تعالى ﴿فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً﴾، واعلم أن هذا النوع من البديع متفق على صحة معناه وعلى تسميته بالتضاد والتكافؤ، وإنما وقع الخلاف في تسميته بالطباق والمطابقة والتطبيق، فأكثر علماء البيان على تلقيبه بما ذكرناه إلا قدامة الكاتب فإنه قال : لقب المطابقة يليق بالتجنيس؛ لأنها مأخوذة من مطابقة الفرس والبعير لوضع رجله مكان يده عند السير، وليس هذا منه، وزعموا أنه يسمى طباقاً من غير اشتقاق. والأجود تلقيبه بالمقابلة؛ لأن الضدين يتقابلان كالسواد والبياض، وغير ذلك من الأضداد من غير حاجة إلى تلقيبه بالطباق والمطابقة..." (١).

وعلى الرغم من هذا التعدد المصطلحي عند نقادنا القدماء، فإنهم، برمتهم، لا يخرجون عن المعنى الأساس الذي وضع من أجله المصطلح. فالطباق يرد عندهم جميعاً بمعنى واحد، ويشابهه في المعنى التكافؤ والمطابق(٢)، والتطبيق(٣)،

---

(١) يحيى بن حمزة العلوي، كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٧٧.

(٢) ورد هذا المصطلح عند ثعلب في قواعد الشعر، وقد سماه في موضع آخر من الكتاب بـ "مجاورة الأضداد"، وهو يعني "تكرير اللفظة، بمعنيين مختلفين". انظر : أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، شرحه وعلق عليه : محمد عبدالمنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة الخانجي، د.ت، ص ٣٤.

(٣) والتطبيق هو نفسه الطباق، وقد ورد عند أسامة بن منقذ. انظر : أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تحقيق : أحمد أحمد بدوي وحامد عبدالمجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٦٠، ص ص ٣٦-٣٩.

والمقابلة[١]، والتضاد[٢]، وهذا الذي يشير إليه الدارس هنا فيما يتعلق بالتعدد الإصطلاحي كان قد أشار إليه القرطاجني بقوله : "وقدامة يخالف في هذه التسمية فيجعل المطابقة تماثل المادة في لفظين متغايري المعنى، ويسمّي تضاد المعنيين تكافؤاً. ولا تشاح في الاصطلاح"[٣].

إن انشغال النقاد القدماء بالخلاف حول تسمية المصطلح والتنظير له، جعلهم يغفلون في حقيقة الأمر الدور الوظيفي للتضاد داخل الشواهد والنصوص. فلم يشر أي منهم إلى فاعلية التضاد في النص إلى أن جاء الناقد الفذ عبدالقاهر الجرجاني، الذي أكد أهمية التضاد في تشكيل الصورة الفنية وشبكة العلاقات بمفهومها الحداثي.

يقول الجرجاني في موضع حديثه عن مواقع التمثيل وتأثيره في النفس : "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق...، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت

---

(١) وقد ناقشها ابن الأثير ضمن باب التناسب بين المعاني في المثل السائر، وهي لا تختلف من حيث المعنى عن مفهوم الطباق. انظر : ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وحققه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، القسم الثالث، (د.ت)، ص ١٤٤.

(٢) وممن أشار إلى التضاد بمعنى الطباق : أبو بكر الرازي في روضة الفصاحة، والخطيب القزويني في الإيضاح في علوم البلاغة. ينظر : أبو بكر الرازي، روضة الفصاحة، دراسة وتحقيق وتعليق أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٨٢، ص ص ٢٣٢-٢٣٨. وينظر : الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبدالمنعم خفاجي، المكتبة الأزهرية للتراث، المجلد الثاني، الجزء الخامس، ط٣، ١٩٩٣، ص ص ٦-٧.

(٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص ٤٨.

مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه /موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهة ماءً، ومن أخرى ناراً"(١).

ويقول أيضاً: "... وإنما الصنعة والحذق، والنظر الذي يلطف ويدق، في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما من هذا المعنى، ما لا يحتكم ما عداهما، ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات"(٢).

إن إشارة الجرجاني إلى الوظيفة النفعية للتمثيل على صعيد المبنى والمعنى "تأليف المتباينين...، ويريك التئام عين الأضداد..."، تتضمن معنى التشكيل الصوري الذي تنصهر فيه جميع الأنساق الضدية لخلق المعاني. كما أن الجرجاني من خلال مخاطبته لعقل المتلقي يدرك أثر الفاعلية النفسيُة للصورة الناجمة عن الثنائيات الضدية "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر..."، على المتلقي. وهذا الذي أشار إليه الجرجاني نجده متحققاً عند جوين كوين عندما قال : "إن التصور النفسي لمفهوم التضاد يعود في حقيقته إلى تأثيرات متضادة متزامنة، ويعود هذا أيضاً إلى شعورين غريزيين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعوريين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي..." (٣).

---

(١) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١، ص ٣٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٤٨.

(٣) جون كوين، اللغة العليا، مرجع سابق، ص ١٨٧.

إن التمايز الناشئ بين أي نسقين ضديين في النصوص الشعرية يفضي إلى خلق حالة من التوتر التي تتولد منها صورة كلية موحدة وفاعلة. ولذلك فإن الفجوة أو مسافة التوتر، كما هي عند أبي ديب، "تنشأ على المستوى التصوري في لغة الشعر بإقحام مفهومين أو أكثر أو تصورين أو موقفين لا متجانسين، أو متضادين في بنية واحدة يمثل فيها كل منهما مكوناً أساسياً، وتتحدد طبيعة التجربة الشعرية جوهرياً بطبيعة العلاقة التي تقوم بينهما ضمن هذه البنية"(١).

وتأسيساً على هذا، فإنه لا يمكن لنا أن نغفل الدور المهم الذي يؤديه قانون التضاد في إيجاد شبكة من العلاقات التي تتنامى فيها الأنساق المتضادة قصد تشكيل بنية واحدة يتحقق فيها ومن خلالها مفهوم الوحدة والانسجام Harmony. لذا فقد أشار ليفي شتراوس على أن "البنية تحمل، أولاً وقبل كل شيء، طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"(٢). كما أشار الناقد الفرنسي جيل دولوز إلى طبيعة الجانب النسقي للبنية بوصفها "نظاماً مؤتلفاً من العناصر والعلاقات المتفاضلة"(٣). وكذلك فقد اهتم ديلوز بإبراز الطابع المحايث أو الكموني Immanent للبنية، عندما قرر بأن "كلّ ما يطرأ على البنية من أحداث، أو أعراض، أو إن شئت "عوارض" لا يقع لها من الخارج؛ بل إن من شأن كل بنية أن تنطوي على ميول كامنة أو اتجاهات باطنة تكون هي المسئولة عن كلّ ما قد يعرض لها من تغيرات"(٤).

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، مرجع سابق، ص ٤١.

(٢) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص ٣٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٩.

إن خاصية القدرة على التحويل Transformation التي تتميز بها الثنائيات الضدية – أي تحويل الكلمات إلى أشياء، حسب تعبير فوكو، يجعلها مصدراً أساسياً من مصادر الشعرية. ولا غرو في أن هذا القول يقودنا إلى ما يلي : "أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية...، وبهذه النتيجة السليمة فإن من الواضح أن مولد الشعرية في الصورة، وفي اللغة، هو التضاد لا المشابهة"[١].

لقد أشار الغذامي في كتاب النقد الثقافي إلى وجود نسقين متضادين متلازمين في النصوص الأدبية، أحدهما نسق ظاهر والآخر مضمر في بنية النص[٢]. وفي الحقيقة، فإن الغذامي بقولته هاته يغفل نسقاً ثالثاً يمكن أن يتشكّل من هذين النسقين وهو ما يمكن تسميته بـ "الميتانسق"، أي الرؤية التي يتبناها الناصّ ويتأولها المتلقي من تضاد النسقين السطحي والعميق، وهو ما أطلق عليه يونغ Jung "الرمز الموحد"، أو "التأليف الأعلى للمتضادات"؛ إذ "تعدّ جميع الرموز والصور النمطية البدئية التي تتجسّد فيها العملية أدوات للوظيفة التجاوزية، أي أدوات لتوحيد الزوجين المختلفين للتعارضات النفسية المتقابلة في تأليف يتجاوز الضدين المتقابلين"[٣]. ونتيجة لتضافر النسقين المتضادين يتولد النسق الثالث، وعن طريق النسق الأخير "يكون تحقيق الذات سبيلاً للمعنى في الحياة، وأداة لتكون الخلق أو الشخصية، ومن ثم النظرة الفلسفية الشاملة، وكما يعبّر يونغ إذ يقول "النظرة الشمولية للكون والحياة"[٤].

---

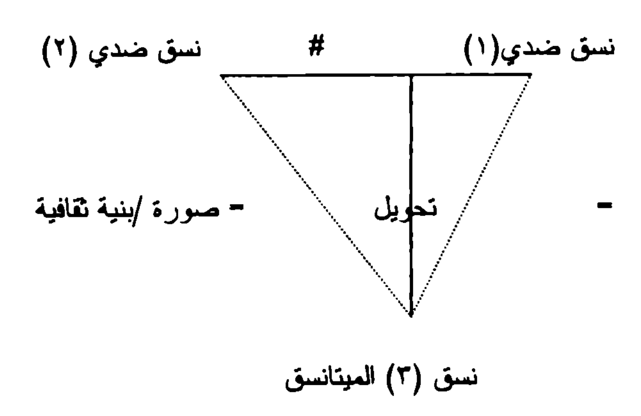
(١) في الشعرية، ص ٤٧.

(٢) انظر : عبدالله الغذامي، النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٧٧ وما بعد.

(٣) يولاند جاكوبي، علم النفس اليونغي، ترجمة : ندره اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٣، ص ١٩٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٩٣.

وفيما يلي خطاطة تصور حركية الأنساق في النص الشعري وفقاً لمحوري التمايز والتماثل:



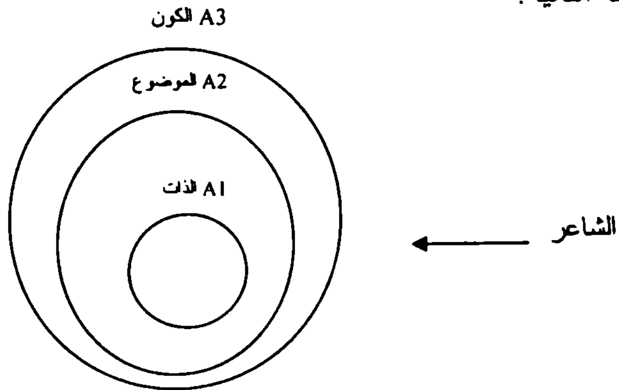
٢- الثنائيات الضدية وتحولات النسق:

تشكل الثنائيات الضدية مكوناً مهماً من مكونات الخطاب الشعري، وبنية مركزية فاعلة تنكشف عبر وظيفيتها أنماط الأنساق المتضادة داخل الخطاب، إذ تتحد الضديات عند الشاعر لخلق تصورات معينة تجاه الحياة والكون.

ولقد واجه الشاعر الجاهلي ثنائيات الحياة بكلية جدلياتها وإشكالياتها، فحاول أن يؤسس رؤية يفسر من خلالها الغامض والمعقد في النسيج الاجتماعي الذي ينتمي إليه، مثلما حاول أن يصنع من خلال انفعاله بهاته الثنائيات وانشغاله الفكري بها رؤيا حالمة تنقله من فضاء السلب إلى الإيجاب، ومن الاشتكال إلى الوضوح، ومن الاستتار إلى التجلي. فالشاعر الجاهلي يصوّر لمتلقيه، إذن، عوالم من الصراع الوجودي حيث تبدو علاقات هذه العوالم

متباينة متوترة. ونتيجة لحدوث التوتر بين هذه العوالم، فإننا نرى أن "الفجوة تنشأ من إدخال مكونين متضادين في علاقة جديدة، ينشأ نمط متميز منها من عملية مضادة تقريباً، هي إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس يؤدي إلى انقسامه إلى اثنين؛ ولأن هذا النمط ليس موجوداً طبيعياً في الفكر أو العالم الخارجي فإنه يكون سمة مميزة للإبداع الفردي إذ يتجذر في رؤيا فردية محض للعالم وللذات وللكائنات، رؤيا تحويلية بالمعنى العميق للكلمة تتناول موجودات العالم لا عبر علاقات المشابهة أو التجاور التي تربطها بغيرها، بل أن تفتق في صلابة الأشياء ذاتها عوالم جديدة وأبعاداً طرية ليست كائنة فيها بل هي وليدة الفاعلية الشعرية الغوارة"(١).

ومن خلال تصوير الشاعر الجاهلي لأبعاد الصراع الناجم عن هذه الثنائيات الضدية، فإنه يمكننا إضاءة وعي الشاعر الجاهلي وحسّه الإنساني بأبعاد هذا الصراع من خلال الترسيمة التالية:



(مركزية الذات الإنسانية في الكشف عن موضوعات الكون)

---

(١) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ٥٠.

يقول الأسود بن يعفر النهشلي[١] :

نام الخليُّ وما أُحِسُّ رُقادي ... والهمُّ محتَضِرٌ لديَّ وِسادي[٢]
من غيرِ ما سَقَمٍ ولكن شفَّني ... همٌّ أراهُ قد أصابَ فؤادي
ومن الحَوادِثِ، لا أبالكِ، أنني ... ضُربتْ عليَّ الأرضُ بالأسْدادِ[٣]
لا أهتدي فيها لموضِعِ تَلعَةٍ ... بينَ العِراقِ وبينَ أرضِ مرادِ
ولقد علمْتُ سوى الذي نُبأتِني ... أنَّ السبيل سبيلُ ذي الأعوادِ[٤]
إنَّ المنيَّةَ والحُتُوفَ كلاهما ... يُوفي المخارِمَ يَرْقُبانِ سَوادي[٥]
لن يَرْضَيَا مِنِّي وَفَاءَ رَهينَةٍ ... من دُونِ نفسي، طارِفي وتلادي
ماذا أُؤَمِّلُ بعدَ آلِ مُحرِّقٍ ... تركوا منازلَهمْ وبعدَ إيادِ[٦]
أهْلِ الخَوَرْنقِ والسَّدير وبارقٍ ... والقَصْرِ ذي الشُّرُفَاتِ من سِنْدادِ[٧]
تخيَّرَها لِدارِ أبيهمُ جرتِ الرياحُ ... كعبُ بن مامَةَ وابنُ أمّ دُؤادِ[٨]
على مكانِ ديارِهِمُ ... فكأنَّما كانوا على ميعادِ

---

(١) المفضليات : ص ص ٢١٧-٢٢٠.

(٢) الخلي : الخالي من الهموم. محتضر : حاضر.

(٣) الأسداد : جمع سد، بضم السين وفتحها، وهو الحاجز بين الشيئين.

(٤) ذو الأعواد : يريد الموت، وعنى بالأعواد ما يحمل عليه الميت.

(٥) يوفي: يعلو. المخارم : جمع مخرم، وهو منقطع أنف الجبل. سوادي: شخصي.

(٦) محرق : لقب لقب به بعض ملوك العرب. إياد: قبيلة.

(٧) الخورنق : قصر بالحيرة. السدير : قصر أو نهر بالحيرة. بارق : ماء بالعراق. سنداد : اسم نهر.

(٨) كعب بن مامة : أحد أجواد العرب في الجاهلية. ابن أم دؤاد : ابو دؤاد الإيادي.

ولقـد غَنُـوا فيهـا بـأنْعَم عيشَـةٍ   في ظـلّ مُلْـكٍ ثابـتِ الأوتـادِ [١]
نزلـوا بـأنْقُرَةٍ يسـيلُ عليهـمُ   مـاءُ الفـراتِ يجـيءُ مـن أطـوادِ
(أيـن الـذين بَنَـوا فطـالَ بناؤهُـمُ   وتمتّعـوا بالأهـلِ والأولادِ)
فـإذا النعـيمُ وكـلُّ مـا يُلـهى بـه   يومـاً يصـيرُ إلى بلـىً ونفـادِ
في آلِ غَـرْفٍ لـو بَغَيْـتِ لـي الأُسـى   لوجَـدْتِ فـيهم أُسْـوةَ العُـدَّادِ [٢]
مـا بعْـدَ زَيْـدٍ في فَتـاةٍ فُـرِّقوا   قـتلاً ونَفْيـاً بعـد حُسْـنِ تـآدي [٣]
فَتخيَّـرُوا الأرض الفضـاءَ لِعزِّهـمْ   ويزيـدُ رافِـدُهُمْ علـى الرُّفّـادِ
إمّـا تَـرَيني قـد بَلِيـتُ وغاضَـني   ما نيـلَ من بَصَـري ومـن أجـلادِي [٤]
وعصَـيْتُ أصـحابَ الصَّـبابَةِ والصِّبـا   وأطعْـتُ عـاذلتي ولانَ قيـادي
فلقـد أروحُ علـى التِّجـارِ مُرَجَّـلاً   مَـذِلاً بمالـي ليِّنـاً أجيـادي [٥]

يقدم الأسود بن يعفر النهشلي في هذا النص صورة الوجود الإنساني متكئاً على فاعلية التضاد. ويتجلّى لنا منذ بداية النص أن الأرض تمثل مكاناً مشهدياً يتمظهر عليه المصير الإنساني، ولهذا فإننا نلحظ أن الشاعر يحمل هاجساً ورؤية متكاملة "هم أراه قد

---

(١) غنوا: أقاموا.

(٢) غرف : لقب مالك الأصغر بن حنظلة بن مالك الأكبر بن زيد مناة بن تميم. الأسى : الأمثال.

(٣) التأدي : بعد قوة.

(٤) غاضني : نقصني. أجلاده : خلقه وشخصه.

(٥) التجار: بائع الخمر. مرجلاً: من الترجيل وهو تسريح الشعر وتنظيفه. الأجياد : الأعناق.

أماب فؤادي"، انطلاقاً من البؤرة المركزية التي تشكل طاقة مولدة للثنائيات وأقصد بها الأرض/المكان.

إن مفردات: السكون، والحاضر، والضعف، واللافعل، والغياب، هي ضفائر بنيوية تجسد خواء المكان، وتشير إلى القوة التدميرية التي يحدثها الموت على صفحة المكان. والشاعر يستشعر سلطة هذه المفردات، راهنياً، من خلال الحركة الاسترجاعية لتاريخ علاقة الإنسان بالمكان.

فالموت يؤكد قهره للإنسان عبر فاعلية الشمول حيث تتلاشى سلطة الإنسان على المكان أمام سلطة الموت "آل محرّق، إياد...، أهل الخورنق والسدير وبارق، والقصر ذي الشرفات، وكعب بن مامة، وابن أم دؤاد، وآل غرف، وزيد...".

إن غياب الإنسان أمام سلطة الموت يشي بشكل واضح بحالة التبدل أو التغير التي تطرأ على الإنسان والمكان. فالإنسان المعرفة الذي يغرس أثره في صلب المكان يتحول إلى إنسان نكرة كأنه لم يكن "جرت الرياح على مكان ديارهم... فكأنما كانوا على ميعاد". كما أن المكان أو الجنة الأرضية التي صنعها الإنسان تتحول هي الأخرى إلى أرض يباب ساكنة تخلو من أي أثر إنساني.

الحياة : الجهد الإنساني ←────── الموت: العجز الإنساني

الجنة الأرضية:

البناء الإنساني : الجماعة الإنسانية ←─── التحول تدمير الجنة الأرضية:

جرت الرياح التبدد والضياع

النعيم : ماء الفرات/خصب المكان على مكان ديارهم

المتعة : الأهل الأولاد

لقد أبرز منظر التحول هنا وقتية النعيم وديمومة العفاء، إذ تمكن الشاعر من تشكيل صورة لسلطة الموت عبر فناء القوة الإنسانية، وجدب المكان بزوال النعمة أو الفعل الإنساني. وبذلك يغيب الإنسان أو القدرة الإنسانية أمام حضور الموت، وتعطل القوى الإنسانية فلا تتمكن من الثبات في حدود المكان.

وهكذا تصبح جدلية التحول من الإيجاب إلى السلب بمفهومها الشامل قضية مؤرقة لفكر الشاعر أو تغدو ضرباً من المرض الذهني كما نفهم من لغته "من غير ما سقم شفني". وكأن الشاعر في كل هذا وذاك يسجل لنا مرثية للوجود الإنساني نتيجة لانهزام الإنسان أمام قوة غيبية غامضة تسلبه متعة العيش ولذة الحياة.

ولكن على الرغم من التجلي المرآتي لنفوذ الموت على مساحة المكان، وإمحاء معالم الحضارة الإنسانية التي شيدها الإنسان بثقافته، وتحوّل جنة عدن إلى جدب وبؤس وشقاء، فعلى الرغم من كل هذا فإن صوت الإنسان يحرص دائماً على إعطاء فسحة للأمل، وهذا ما يمكن أن نلحظه عند الشعراء الجاهليين بعد استقراء معظم النصوص الشعرية الجاهلية.

فالشاعر الجاهلي لا يمكن أن يستسلم بسهولة لأي نسق نافذ يمكن أن يؤثر على واقعه، أو يبدد علاقته بأشياء المكان. وهذه المقولة تتحقق فعلاً في هذا النص حيث نرى الشاعر يصر على مبدأ الانبعاث من الموت، والتحول من عالم الفناء إلى عالم الحياة؛ لأنه يرى مكونات الوجود وفق منظور إنساني.

وإذا كانت اللحظة الآنية عند الشاعر تمثل مرحلة التأمل العميق في رهبة الموت وخواء الإنسان، فإن اللحظة الماضوية تفسح المجال أمام الشاعر لكي يواجه مشهد الاندثار

الإنساني والتهدم الحضاري عن طريق الحلم واستذكار أويقات القوة/الشباب، ليؤكد لنا مدى تشبث الإنسان بقيمة الحياة.

وقد وظف الشاعر مجموعة من الصور الدالة على فاعليته الماضوية في إطار المكان/الجنة المتحولة، ليشكل نسقاً فردياً متسامياً من شأنه أن يعزز جانب الحضور الإنساني في الحياة.

إن العالم الذي يصوره الأسود في هذه الثنائية هو عالم الحضور، وفي فضاء هذا العالم تتحرك الذات لتحقق لذتها "وللشباب لذاذة". وتبدو حركة الذات وكذلك اللذة نقيضاً قصدياً واضحاً لسكونية الذوات وللذة الموت كما بدت في مفتتح النص.

تتوزع حركة الذات في عالم الحضور بين زمنين هما : زمن البداية وزمن النهاية "فلقد أروح "الرواح" ← ولقد غدوت "الغدو".

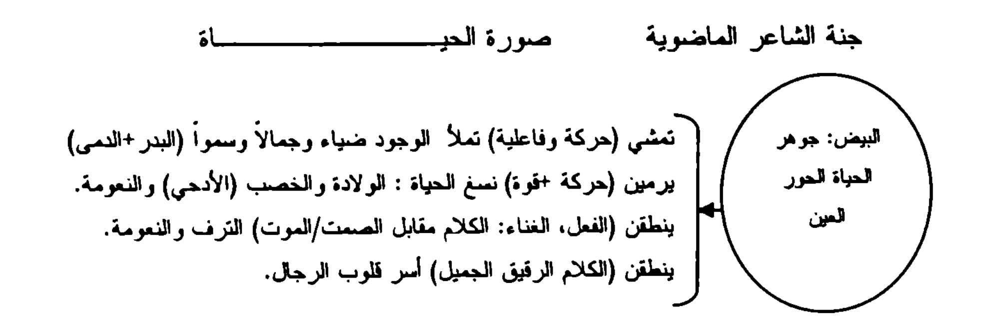
وينتظم الزمنان في ستة عشر بيتاً تقسم بالمساواة فيما بينهما، كما أن مجموع هذين الزمنين ضمن وحدة التحول التي تبتدئ بالبيت التاسع عشر من خلال مخاطبة الشاعر للمؤنث يساوي عدد أبيات وحدة الموت.

- عالم الموت = ١٨ بيتاً.
- عالم الحياة = ١٨ بيتاً.

فالزمن الأول "فلقد أروح" يرصد ثقافة الخمر "العالم الاستثنائي : التجدد والحيوية" والنساء/القيان عند الشاعر، إذ يؤكد الشاعر حضوره عن طريق اللذة. وهذه اللذة تخلق حالة

من الطمأنينة في نفسية الشاعر نظراً لاقترانها بالوجود الإنساني "التجار، ذو تومتين، ذو نطف، البيض"، ونظراً لارتباطها بمعنى النقاء والصفاء والخصب "بسلافة مزجت...، والبيض تمشي...، ونواعم يمشين...".

والأمر الذي نلحظه من خلال قراءة جدلية الحضور والغياب في هذا النص، هو غياب العنصر الأنثوي من وحدة الغياب على الرغم من أن حضوره كان خافتاً أو سالباً "لا أبالك ...، ولقد علمت سوى الذي نبأتني..."، لينسجم مع مشهد الزوال الإنساني، في حين أن وحدة الحضور تفيض بحضور الأنثوي المثال الذي يرمز إلى قيمة الجمال واستمرارية الحياة "إما تريني...، وأطعت عاذلتي":



ويمضي الشاعر في تشكيل صورة المكان الذي تشيع فيه سبل العيش والحياة حيث يصف لنا مكاناً ممرعاً خصباً :

ولقد غدوت لعازب متناذرٍ أحوى المذانب مؤنق الرواد
جادت سواريه وآزرَ نبته نُفَأٌ من الصفراء والزبّادِ
بالجوّ فالأمرات حول مُغامرٍ فبضارج فقصيمَةِ الطرّادِ

فوظيفة المطر في وحدة الحضور تتضاد تماماً مع وظيفة الرياح في وحدة الغياب. فإذا كانت الرياح مؤشراً علامياً على انتشار سلطة الموت وزوال حضارة الإنسان، فإن المطر رمز دالّ على حضور الحياة وشموليتها للمكان على جهة السرعة والترتيب "بالجو، فالأمرات...، فبضارج، ففضيمة...".

وهذا المكان المتشكل هو المكان الحلم الذي تنزع إليه النفس الإنسانية، لذا فقد اتخذ الشاعر من ثقافة الخيل والناقة أداة للعبور إلى جنة المكان، وإعادة الظاعنين إلى هذه الجنة :

بمشمّر عَتدٍ جهيزٍ شدّه قيد الأوابد والرهان جوادِ
ولقد تلوت الظاعنين بجسرةٍ أُجُدٍ مهاجرةِ السقاب جمادِ

ويتضمن نص طرفة بن العبد التالي مجموعة من الثنائيات الضدية التي تتعاضد فنياً لكشف صورة الفكر الإنساني حول مسألة الوجود والمصير في تجربة الشاعر الجاهلي.

يقول طرفة[١]:

لهندٍ بحَزّانِ الشُّرَيْفَ طُلُولُ ... تلوحُ وأدنى عهدهنَّ مُحيلُ [٢]

وبالسَّفحِ آياتٌ كأنَّ رسومَها ... يمانٌ وشَتْهُ رَيْدَةٌ وسَحولُ [٣]

أَرَبَّتْ بها نآجَةٌ تزدهي الحصَى ... وأسْحَمُ وكّافُ العشيِّ هَطولُ[٤]

فغيَّرْنَ آياتِ الدِّيارِ مع البلى ... وليْسَ على ريْبِ الزمانِ كفيلُ

بما قَدْ أرى الحيُّ الجميعَ بغبطةٍ ... إذِ الحيُّ حيٌّ والحلولُ حُلُولُ

ألا أبلغا عبد الضَّلالِ رسَالَةً ... وقد يُبلغُ الأنباءَ عنكَ رسُولُ [٥]

دَبَبْتَ بسرِّي بعدما قد علمتَهُ ... وأنتَ بأسرارِ الكرامِ نسولُ

وكيفَ تضِلُّ القصْدَ والحقُّ واضحٌ ... وللحقِّ بين الصالحين سبيلُ

وفرَّقَ عن بيتيك سَعْدَ بن مالك ... وَعَوْفاً وعَمْراً ماتشي وتقولُ

فأنْتَ على الأدنى شمَالٌ عَريَّةٌ ... شآميَّةٌ تزْوي الوجوه بليلُ [٦]

---

(١) ديوان طرفة، ص٨٩-٩٢.

(٢) الحزان : ما غلظ من الأرض. محيل : أتي عليه الحول.

(٣) وشته : زينته. زبدة وسحول: موضعان.

(٤) نآجةٌ: الشديدة الصوت، السريعة المرّ.

(٥) عبدالضلال: عبد عمر بن بشر بن عمرو بن مرثد، وكان قد وشى به إلى عمرو بن هند.

(٦) تزوي: تقبض.

وأنتَ على الأقصى صَباً غيرُ قَرَّةٍ — تذاءَبُ، منها مُرْزِغٌ ومُسيلُ
فأصبحْتَ فقْعاً نابتاً بقرارةٍ — تصوَّحُ عنهُ والذليلُ ذليلُ (١)
وأعلمُ علماً ليسَ بالظنِّ أنَّهُ — إذا ذلَّ مولى المرْءِ فَهْو ذليلُ
وأنَّ لسانَ المرءِ ما لم تكُنْ لَهُ — حصاةٌ على عوراتِهِ لدليلُ (٢)
وأنَّ امْرأً لم يعْفُ يوماً فُكاهَةً — لِمَنْ لم يُرِدْ سُوءاً بها لجهُولُ

يتكون هذا النص من جدليتين إشكاليتين يعتمد عليهما البناء النصي هما جدلية الحضور/الغياب، وجدلية الأنا/الآخر، وتتحرك هاتان الجدليتان في إطار بنية كبرى منظمة هي البنية الطللية. ومن اللافت للنظر أن "إشكالية التضاد بين الحضور والغياب بمقدار ما تمكن للاختلاف تلغيه. فالمكان الحضور مساحة بلا حياة في الحقيقة، ولكنها حية في الذاكرة، وبهذا التصور تسقط حيادية المكان، ويصير آلية بينها وآليات البناء الفني الأخرى شراكة فنية عميقة يتحوّل المكان بفعلها إلى مكان نفسي ينتجه الجغرافي والعكس صحيح.." (٣).

---

(١) الفقع: البيضاء الرخوة من الكمأة.

(٢) الحصاة : العقل والرأي.

(٣) جودت كساب، التكامل والتماثل في معلقة امرىء القيس، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جزء ٤٤، مجلد ١١، يونيو ٢٠٠٢، ص ٥٧٧.

ففي جدلية الحضور والغياب نـرى علامـة التحـوّل تطغـى علـى حـدود المكـان، إذ يتحوّل الوجود الإنساني وكذلك السعاد الإنسانية "قد أرى الحـيّ الجميـع بغبطـة..."، إلى غياب كليٍّ ينتفي معه أيّ أثر للحياة.

إن المكان الذي كان حافلاً بالحضور الإنساني والتآلف والانسجام بين كائناته يتحوّل بفعل القوى التدميرية "الرياح : نآجة، أسحم وكاف" إلى جدبٍ واقفرار،

لذا فإن غياب الإنسان عن المكان يعني حسب رؤيـة الشـاعر حضـوراً لمـوت الإنسـان والمكان على حدٍّ سواء.

غياب (الإنسـان) ← حضور (الموت)

حضور (الموت: الضد) ← غياب (الإنسان : الضد)

لقد تسبب الزمن من حيث هو قوة غيبية تدميرية في تصدع علاقة الإنسان بالإنسـان ومن ثم علاقة الإنسان بالمكان، إذ تتحول الغبطة إلى حزن، ويتحوّل مصير المجموع المتّحـد إلى حالة من التشرّد والضياع :

فغيَّـرْنَ آيـاتِ الـدِّيارِ مـع البلـى ولـيْسَ علـى ريْـبِ الزمـانِ كفـيلُ

ويتبع هذا التغير الذي لمسناه في الجدلية الأولى تغير آخـر يتمظهـر لنـا في الجدلية الثانية : الأنا/الآخر. فعلاقة الشاعر بالآخر "عبد عمرو بن بشر" تبـدو متـوترة محتـدّة. وفي إطار هذه الجدليَّة يكشف طرفة القنـاع عـن شخصـية عبـد عمـرو بـن بشـر السـالبة، فهـي شخصية لا تحفظ السرّ، إذ ترتب على إفشائها سرّ الشاعر عند الملك عمرو بن هنـد حضـورٌ للمصير المأساوي للشاعر في نهاية المطاف.

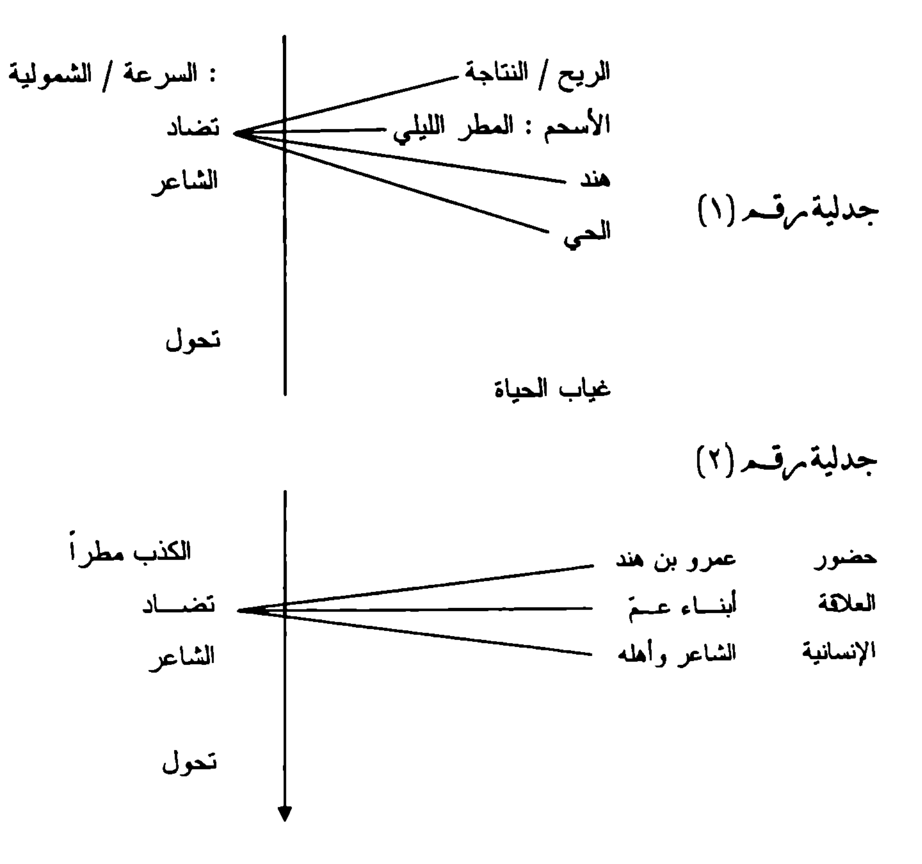
وتتنامى حدة التوتر بين الأنا والآخر عندما يصبحُ الآخر "عبد عمرو بن بشر" في علاقته بالشاعر، بمنزلة الريح الشمالية التي تتحول عن صورتها أو وظيفتها، صورة الحياة والرقة إلى صورة التدمير والموت، وهي صورة متضادة ومغايرة لصورة العلاقة بين الآخر "عبد بن عمرو بن بشر"، والآخر البعيد :

فأنْتَ على الأدنى شمَالٌ عَريَّةٌ   شآميَّةٌ تزْوي الوجوه بلِيلُ
وأنتَ على الأقصى صَباً غيرُ قرَّةٍ   تذاءَبُ، منها مُرْزِعٌ ومُسيلُ

ويرى الدارس من خلال المقارنة بين الجدليتين أن التحوّل يشكل عاملاً مشتركاً فيما بينهما. فإذا كانت الريح، في الجدلية الأولى، تنسج خيوطها وتذري الحصى في حيز المكان "نتاجة : صيغة مبالغة، كثيرة النتاج وشديدة الريح"، بفعل عامل الزمن لتؤثر على علاقة الإنسان بالمكان وبالإنسان أيضاً، فإن عبد عمرو بن بشر يشابه هذه الريح عندما يحوك خيوط الكلام وينتجها كذباً ليؤثر على علاقة الشاعر بالملك، الأمر الذي يؤدي إلى غياب الشاعر عن الحياة بل إنه يؤدي وظيفة هذه الريح القادرة على التغير من الإيجاب إلى السلب، ومن الحياة إلى الموت عندما وصفه بأنه على القريب ريحٌ شمالية قاتلة.

ومثلما أسهمت الريح الزمنية في تجلّي معالم الموت الإنساني والمكاني في الجدلية الأولى، فإن الـريح الإنسـانية (كـذب الآخـر) يسـهم في تحويـل حيـاة أخيـه الإنسـان إلى ذلٍّ شـبيه بالمـــوت :

فأصــبحْتُ فقْعــاً نابتــاً بقـــرَارَةٍ تصـــوّحُ عنــهُ والـــذّليلُ ذليــــلُ
وأعلــمُ علمــاً لــيسَ بــالظنّ أنّـــهُ إذا ذلّ مـــولى المـــرْءِ فَهْـــو ذليــــلُ



ترمز المقدمة الطللية في النص الشعري الجاهلي إلى تجربة الفقد التي يعاني منها الشاعر ويعاينها في الوقت نفسه. وقد تمكن الشعراء الجاهليون، على الرغم من تشابه المقدمات الطللية من حيث البنية والمضمون، من تقديم تنويعات متعددة للخروج برؤية ما تجاه القضايا التي تطرحها المقدمات الطللية، الأمر الذي يجعلنا نعترف في النهاية بأن التشابه مجرد عتبة نصية لإثارة الأضداد ومسافات التوتر في بنية النص.

يقول زهير بن أبي سلمى (١):

لـــن طلـــلٌ، برامـــةَ لا يـــــريمُ؟ عفـا، وخَـلا لــه حُقُـبٌ، قـــديمُ (٢)
تحمّـــل أهْلُـــه، منـــه، فبانـــــوا وفي عَرَصـــاته، مـــنهم، رســـــومُ
يَلُحْـــنَ، كـــأنهُنّ يـــدا فتـــاةٍ تُرجِّـــعُ، في معاصـــمها، الوُشـــومُ
عفـا مـــن آل ليلـــى، بطْـــنُ ســـاقٍ فأكثبـــةُ العجـــالِزِ، فالقصيـــمُ
تطالعنـــا خيـــالات، لسلمـــى كمـــا يتطلّـــع، الـــدّينَ، الغـــريمُ
لعمـرُ أبيـك، مـا هـرِمُ بـن سلمـى بمَلِحـــيٍّ، إذا اللؤمـــاءُ ليمـــوا (٣)
ولا ســاهي الفــؤادِ، ولا عَيـيٌّ اللـــ ـــسانِ، إذا تشـاجرتِ الخصـــومُ
وهـــو غيـــثٌ لنـــا في كـلّ عـــامٍ يلـــوذُ بـــه المخـــوّلُ والعـــديمُ (٤)

---

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق : فخر الدين قباوة، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص ص ١٤٧-١٥٢.

(٢) لايريم : لا يبرح.

(٣) ملحي : ملوم.

(٤) أزمتهم أزوم : عضتهم داهية شديدة.

وعــوَّد قومَــهُ هــرِمٌ عليــه ومــن عاداتــه الخلــقُ الكــريمُ
كمــا قــد كــان عــوّدهمُ أبــوه إذا أزمَتْهُــمُ يومــاً أزُومُ (١)
كــبيرةُ مَغــرمٍ أن يحملوهــا تُهِــمُّ النــاسَ، أو أمــرٌ، عظيــم
لينجــو مــن ملامتهــا، وكانــوا إذا شــهدوا العظــائم لم يُليمــوا
كــذلك خــيُمهُم، ولكــل قــومٍ، إذا مســتهم الضرّاءَ، خِيــم (٢)
وإنْ سُــدَّتْ، بــه، لَهَــواتُ ثَغْــرٍ يُشــارُ إليــه، جانبــهُ سقيــمُ
مخــوفٌ بأسُــهُ يَكْــلأك منــهُ عتيــقٌ، لا ألَــفٌّ ولا ســؤومُ (٣)
لــه، في الــذاهبينَ، أُرومُ صــدقٍ وكــانَ، لكــلِّ ذي حَسَــبٍ أرومُ

يضعنا هذا النص، منذ بدايته، أمام ثنائية الطلل /الرسوم. فالشاعر يقف في اللحظة الآنية مستفهماً عن المكان "لمن طلل برامة..."، إذ إن المكان الذي يتذكره الشاعر أو يعهد صورته لم يكن بهذه الصورة المتحولة التي يراها الآن.

وهكذا يصبح الشاعر أمام ضدين يحسّ من خلالهما بالتوتر والانفعال، الضد الأول ماثل في الزمن الحاضر في صورة الطلل الذي يوحي بالدمار والموت، والضد الثاني يتمثل في الرسوم التي تدلّ على الحضارة الإنسانية التي بناها الإنسان في المكان.

لقد كان الطلل/علامة الموت سبباً في الهجرة الجماعية "تحمل أهله منه فباتوا..."، عن حضارة المكان والتحرك صوب المجهول. ولعلّ تشبيه الشاعر للرسوم بيدي الفتاة المزينة

---

(١) المخول: ذو المال.
(٢) الخيم : الخلق والطبيعة.
(٣) العتيق: الكريم. الألف : الضعيف الرأي، والسئوم : الملول.

بالوشوم دليلٌ مهمٌّ على العلاقة الحميمة بين الإنسان ودوره الفاعل في العمل وإدامة الحياة في الحيز المكاني. فالإنسان، إذاً، هو الذي يعطي المكان جمالياته وتجلياته الحضارية، وهذا ما توحي به كلمة الرسوم من حيث هي فعل تزييني جمالي يدل على جهد الإنسان في تطويع المكان لإرادته وخلود هذا الأثر على تعاقب الأزمان. كما تدل صورة الفتاة : يدا فتاة /وشم المعاصم على اليد الماهرة الصناع وهي تبني النبيل والجميل في الحياة.

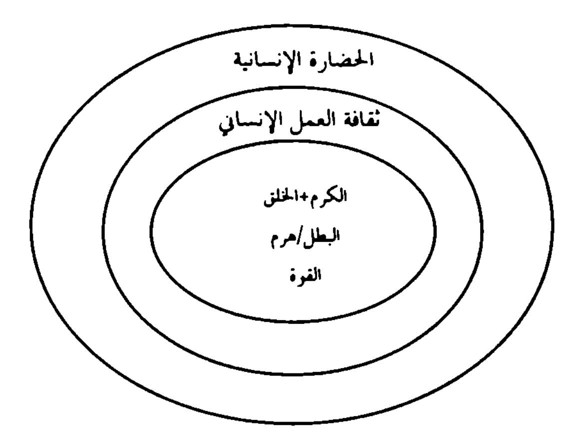
إن مشهد التحول، الحضارة /الرسوم، إلى التوحش/الطلل يبعث التفجع والألم في قلب الشاعر؛ لأنه يرى الجهد الإنساني يتحول إلى ضياع ودمار؛ ولأن حضور الإنسان الحقيقي في المكان يتحول إلى غياب مفاجىء وطيف وهمي وعفاء شمولي للأمكنة التي حلها الإنسان:

عفا من آل ليلى بطْنُ ساقٍ فأكثبةِ العجالزِ فالقصيمُ

وهذا التحول الفاجع أدّى بالشاعر إلى افتعال المديح، واستحداث صورة البطل النموذج أو الفادي المخلّص كما بدا لنا في مدح الشاعر لهرم بن سنان. فالصفات التي يرسمها الشاعر للممدوح تبيّن فاعلية الفرد في المحافظة على المجتمع والحياة الإنسانية من الزوال. وهذا ما يتضح لنا من خلال صورة الكرم وحسن الخلق التي يتصف بها الممدوح، إذ يشكل الكرم في الثقافة الإنسانية فعلاً إنسانياً نبيلاً؛ لأنه يخلص حياة الإنسان من الخطر والموت. لذا فقد ارتبطت صورة البطل الممدوح في الشعر الجاهلي دائماً بفكرة المائية/عنصر الحياة والبقاء كما يبدو في هذا النص:

وهــو غيــثٌ لنــا في كــلّ عـــــامٍ يلـــودُ بـــه المخـــوُلُ والعـــــديمُ (١)

ومـن اللافـت للنظـر في وحـدة المـديح أن حركيـة البطـل تتجلـى في ضـوء علاقتـه بالمجموع، فهو إنسان متميز يشمل فعله كل الناس على كثرتهم. ولاشك في أن هـذا التميـز يجعل البطل مؤهلاً لقيادة المجموع قصد بناء المجتمع المتحضّر وبعث الحياة مـــن العدم.



ومن الموضوعات التي يمكن للثنائيات الضدية أن تجليّها، موضوعة الغنى والفقر كما نجدها في قول سبيع بن الخطيم التيمي(٢):

بانــت صــدوف فقلبــه مخطـــوفُ ونــآتْ بجانبهــا عليــك صـــدوفُ
واســتودعتكَ مــن الزّمانــة إنّـــها ممــا تَــزُورُكَ نائمــاً وتطُـــوفُ (٣)

واستبدلت غيري وفارقَ أهْلُها إنَّ الغنيَّ على الفقيرِ عنيفُ
إمّا ترَي إبلي كأنَّ صُدورَها قَصَبٌ بأيدي الزّامرينَ مجوفُ [1]
فزجرتُها لمّا أذيتُ بسَجْرِها وقفا الحنين تجرُّرٌ وصَريفُ [2]
(فاقْني حياءَكِ إنَّ ربَّكِ همُّه في بينِ حَزْرَةَ والثُّوَيْرَ طفيفُ)
فاستعجَمتْ وتتابَعتْ عَبراتُها إنَّ الكريمَ لما ألَمَّ عَرُوفُ [3]
واعتادَها لمّا تضايقَ شِرْبُها بلوى نوادِرَ مَرْبَعٌ ومصيفُ
أمّا إذا قاظت فإنَّ مصيرها هَضْبُ القَليبِ فَعَرْدَةٌ فأفوف
وإذا شَتَتْ يوماً فإنَّ مكانها بَلَدٌ تحاماهُ الرِّماحُ وريفُ
ولقدْ هَبطْتُ الغيثَ أصبح عازباً أُنُفاً به عُوذُ النِّعاجِ عُطُوفُ [4]
مُتهجِّماتٌ بالفَرُوقِ وثَبْرَةٍ حينَ ارْتبأَتْ كأنهنَّ سيوفُ
ولقَدْ شهدْتُ الخيلَ تَحْمِلُ شكتي جَرْداءُ مُشْرِفَةُ القَذالِ سَلُوفُ [5]
ترمي أمامَ الناظرينَ بمُقْلَةٍ خوصاءَ يرفَعُها أشَمُّ مُنيفُ [6]

---

(١) مجوف : الواسع الجوف.

(٢) السجر: فوق الحنين من الإبل. التجرر : ما يخرجه البعير ونحوه من بطنه ليمضغه ثم يبلعه. الصريف : أن تصرف بنابها.

(٣) عروف: صبور.

(٤) العازب: البعيد المتنحي.

(٥) الشكة : السلاح. السلوف: المتقدمة.

(٦) الخوصاء: الغائرة.

ومجالس بيضُ الوجوهِ أعزَّةٍ   حُمْرُ اللّثاتِ كلامُهُم مَعْروفُ
أَرْبابُ نَخْلَةَ والقُرَيْظِ وساهِم   إنّي كذلك آلِفُ مألوفُ
إنّي مُطيعُكِ ثمَّ إنّي سائلٌ   قومي، وكُلُّهُمُ عليَّ حليفُ
من غيرِ ما جُرْمٍ أكونُ جَنَيْتُهُ   فيهم، ولا أنا إنْ نُسِبْتُ قَذيفُ
ومُسَيَّبٍ خَصِرٍ ثوى بِمِضَلَّةٍ   وإذا تُحرِّكُهُ الرِّياحُ يزيفُ (١)
حلَّتْ بهِ بعدَ الهُدُوِّ نِطاقَها   مِسْعٌ مُسَهْلَةُ النِّتاجِ زَحُوفُ (٢)
تَزَعُ الصَّبا رَيْعانَهُ ودَنَتْ لهُ   دُلُحٌ يَنُؤنَ، عظَامَهُنَّ ضعيفُ (٣)
تنفي الحَصَى حَجَراتُهُ وكأنَّهُ   بِرحالِ حِمْيَرَ بالضُّحَى محفوفُ (٤)

تشكل جدلية الغنى/الفقر في هذا النص بنية محورية ذات علاقات نسقية متشابكة، تتمظهر من خلالها فنية النصّ ومعماريته المتناسقة.

تبدو علاقة الشاعر بالمحبوبة/صروف محكومة بهاته الجدلية القائمة على فكرة الثروة والفقر في العرف الإنساني، وهذا ما يؤكده الشاعر فعلاً عندما يقول :

واستبدلت غيري وفارقَ أهْلُها   إنَّ الغنيَّ على الفقيرِ عنيفُ

---

(١) المسيب : الغدير.
(٢) الخصر: البارد. يزيف: يسرع.
(٣) المسع: ريح الجنوب. تزع: تكف. الدلح : جمع دلوح، وهي الثقيلة لكثرة مطرها. ينؤن: ينهض
(٤) حجراته: نواحيه. رحال حمير: أراد كون النبت التي تكون عن المطر، وإنما خص حمير لأنهم ملوك.

فالمحبوبة تفارق الشاعر وتحطّم ثقافة العشق أو ثقافة الروحي انطلاقاً من رؤيتها المادّية لهذه الثقافة.

ويكتسب اسم المحبوبة/صروف دلالته الإشارية المطابقة للسلوك والرؤية، إذ يتضمن اسمها معنى الصرم والقطيعة والتعالي. وبذلك تضعنا هذه الجدلية أمامَ رجلٍ عاشقٍ ومخلصٍ فقيرٍ، وأنثى معشوقة تمارس عُنفها على الشاعر وتستبدل ثقافته العذرية بثقافة مغايرة يكون المالُ أساسها المكين.

إن استبدال صروف الروحي بالمادي في ضوء علاقتها بالشاعر يثير غضب الشاعر وانفعاله، مما يجعله يبحث عن أنساقٍ أخرى مضادة لكي ينقذ نفسه من الحب الواهم ويتعامل مع الأشياء بلغة العقل لا بلغة العاطفة.

لذا فقد سارع الشاعر إلى توجيه رؤية المحبوبة على ما هو مادي بدلاً من الروحي، فقال :

إمَّا تَرَي إبلي كأنَّ صُدورَها قَصَبٌ بأيدي الزَّامرينَ مجوفُ

والأمر الذي يلفت انتباه المتلقي في العالم الماديّ الجديد/الإبل أن الشاعر ينقل لنا علاقة معينة مع هذه الإبل، توحي بلغة العقل التي افتقدها الشاعر على صعيد علاقته مع محبوبته في مفتتح النص.

فالإبل /المادي الجميل المؤنث هي التي تبادر الشاعر بالحنين والصوات، ولكنه يتأذى من صوتها فيزجرها فتخضع في النهاية لحكمه وإرادته:

فزجرتُها لمَّا أذيتُ بسَجْرِها وقفا الحنين تجرُّرٌ وصَريفُ
فاستعجَمتْ وتتابَعتْ عَبراتُها إنَّ الكريمَ لما أَلَمَّ عَرُوفُ

وقد أدى سلوك الشاعر الواعي مع الإبل إلى حقيقة الخصب والانسجام التي تشمل فضاء الزمان والمكان أو حقيقة المصير حسب لغة الشاعر، وهو ما كان مغيباً في تعامل الشاعر مع محبوبته :

واعتادَها لُما تضايقَ شِرْبُها بلوى نوادِرَ مَرْبَعٌ ومصيفُ
أمَّا إذا قاظت فإنَّ مصيرها هَضْبُ القَليبِ فَعَرْدَةٌ فأفوفُ
وإذا شَتَتْ يوماً فإنَّ مكانها بَلَدٌ تحاماهُ الرِّماحُ وريفُ

ويمضي الشاعر في توليد الأنساق المضادة لثقافة المحبوبة أيضاً، من خلال مغامراته في الأماكن البعيدة المخيفة ليرصد إيجابية العلاقة بين المكان وكائناته.

فإذا كانت صدوف قد أعرضت عن الشاعر وفارق أهلها المكان المخصب، فإن الشاعر يرى الغنى الحقيقي في ثبات الإنسان في المكان وثبات علاقة الإنسان بالإنسان. وهذا ما بدا في صورة البقرة الوحشية التي تحنو على أبنائها "عوذ النعاج عطوف..."، وترّسخ علاقتها بالمكان "متهجمات بالفروق وثيرة..."، مما يضفي على المكان جمالاً تتجدّد معه الحياة "كأنهن سيوف...".

وأما الخيل فإنها تجسد ثقافة العمل التي تتجاوز العاطفي، إذ إنها -أي الخيل تضحي أداة مسيرة يقودها الشاعر بغية تحقيق الذات. فالصورة التي تتجلى فيها علاقة الشاعر بالخيل : "الشاعر قائد، والخيل منقادة"، هي التي يجب أن تسود حسب اعتقاده في علاقته بصدوف. وإذا كانت صدوف كما رأينا في جدلية الغنى/الفقر قد استبدلت بالشاعر غيره، فإن الشاعر يستبدل بجمال المحبوبة جمالاً إنسانياً آخر يتمثل في المجالس التي

يشهدها مع خلانه الذين يصفهم بالعزة وبياض الوجوه، وهي صفات مقتبسة من عالم مدوف الجسدي، كما يصفهم بوضوح كلامهم وحسن نواياهم على الرغم من فوقيتهم، فتكون الألفة في العلاقة الإنسانية مغايرة للإعراض :

ومجالسٍ بيضُ الوجوهِ أعزَّةٍ حُمْرُ اللّثاتِ كلامُهُم مَعْروفُ
أرْبابُ نَخْلَةَ والقُرَيْظِ وساهِمٍ إنِّي كذلك آلِفٌ مألوفُ

إن إحساس الشاعر بسلبية العلاقة مع المحبوبة الناجمة عن تصادم النسقين الثقافيين لكل منهما : الغنى/الفقر، جعله يبحث عن نماذج داخل عالمه تؤكد أن إيجابية العلاقة في عالم العشق يجب أن تفضي إلى معنى الخير والجمال. وهذا ما نجده في صورة الغدير الذي ينزل عليه المطر، ويعمّ خيره أرجاء المكان، فيتجاوب السماوي/الغيث مع الأرضي/المكاني في علاقة روحية حميمة تعزز قيمة الحياة وتعلي شأنها :

ومُسَيَّب خَصِرٍ ثوى بِمِضَلَّةٍ وإذا تُحرِّكُهُ الرِّياحُ يزيفُ
حلَّتْ بهِ بعدَ الهُدُوِّ نِطاقُها مِسْعٌ مُسَهْلَةُ النِّتاجِ زَحُوفُ
تَزَعُ الصَّبا رَيْعانَهُ ودَنَتْ لهُ دُلُحٌ يَنُوْنَ، عظَامَهُنَّ ضعيفُ
تنفي الحَصَى حَجَراتُهُ وكأنَّهُ برِحالِ حِمْيَرَ بالضُّحَى محفوفُ

ويحاول الشاعر الجاهلي بإثارته للأنساق الجدلية أن يصحّح بعض المفاهيم المجتمعية الخاطئة، وأن يدحض التصوّرات التي قد تمسّ كيانه بسوْء. يقول السموأل[١] :

(١) شرح حماسة أبي تمام، ص ص ٢٦١-٢٦٥.

إذا المرء لم يدْنس من اللؤم عِرضُهُ   فكلّ رداءٍ يرتديه جميلُ
وإن هو لم يحمِل على النفسِ ضيمَها   فليس إلى حسنِ الثناء سبيل
تعيّرُنا أنا قليلٌ عديدُنا   فقلتُ لها إنّ الكرامَ قليل
وما قلّ من كانت بقاياه مثلنا   قُرومٌ تسامى للعُلا وكُهُولُ
وما ضرّنا أنّا قليلٌ وجارُنا   عزيزٌ وجار الأكثرين ذليلُ
لنا جبلٌ يحتله من نُجيرُهُ   منيعٌ يَرُدُّ الطّرفَ وهو كليلُ
رسا أصْلهُ تحت الثرى وسحابه   إلى النجمِ فرْعٌ لا يُنالُ طويلُ
هو الجبلُ الفَرْدُ الذي سار ذكرُهُ   يعزّ على من كادَهُ ويطولُ
وإنّا لقَوْمٌ لا نرى القتْلَ سُبّةً   إذا ما رأتْهُ عامِرٌ وسلولُ
يُقَرّبُ حبُّ الموتِ آجالنا لنا   وتكرهُهُ آجالُهم فتطولُ
وما مات منّا سيّدٌ حتْفَ أنفِهِ   ولا طُلّ منّا حيث كانَ قتيلُ (١)
تسيلُ على حدّ الظّبَاتِ سُيوفُنا   وليْسَتَ على كلّ السيوف تسيلُ (٢)
صَفَوْنا ولم نكْدُرُ وأخْلصَ سِرّنا   إناثٌ أطَابتْ حَمْلَنا وفُحولُ
عَلَوْنا إلى خيرِ الظهورِ وحَطّنا   لوقتٍ إلى خير البطونِ نزولُ
فنحنُ كماءِ المزْنِ ما في نصابنا   كهامٌ ولا فينا يُعَدُّ بخيلُ (٣)
وننكرُ إنْ شئنا على الناسِ قولهم   ولا يُنكرونَ القولَ حينَ نقولُ
إذا سيّدٌ منّا خلا قامَ سيّدٌ   قؤولٌ لما قالَ الكرامُ فعُولُ

---

(١) طُلّ : هدر.
(٢) الظبات : جمع ظُبة، وهو حدّ السيف ومضربه.
(٣) الكهام : الجبان ومن لا خير فيه.

ومـا أُخمِـدَتْ نـارٌ لنـا دونَ طـارقٍ ولا ذمَّنـا في النـازلين نزيـلُ
وأيّامنـا مشـهورَةٌ في عـدوِّنا لهـا غُـرَرٌ معلومَـةٌ وحُجُـولُ
وأسـيافنا في كـل شـرْقٍ ومَغـربٍ بهـا مـن قِـراعِ الـدّارعين فُلـولُ
معـوّدة ألاّ تُسَـلَّ نصالُـها فتُغمـدَ حتـى يُسـتباحَ قبيـلُ (١)
سـلي إن جَهلْتِ النـاسَ عنّـا وعنهُـمُ ولـيسَ سـواءً عـالمٌ وجَهُـولُ
فـإنّ بـني الـدّيّانِ قُطْـبٌ لقومِهِـمْ تَـدورُ رحـاهُمْ حـولَهُم وتـجولُ (٢)

نحن في هذا النصّ أمام نسقين ضديين يمثلهما: صوت الأنثى/العاذلة وصوت الشاعر. ويدور الجدل بين الصوتين حول قضية محورية في ثقافة الإنسان الجاهلي، وهي الكثرة أو القلّة القبليّة.

فالصوت الأنثوي يجسّد، نسقياً، ثقافة الاعتداد بكثرة القبيلة، وما تشكله هذه الكثرة من قوةٍ وحماية للفرد في رؤية الإنسان الجاهلي لا سيّما في حالة الحرب.

وتكون الكثرة العددية، حسب الصوت الأنثوي، ميزةً فوقية تؤدي إلى تبجح الذات واستصغارها لما سواها. لذا يمكننا القول بأن الصوت المؤنث في هذا النص هو قناع للقبيلة الكبيرة التي تستظهر قوتها على غيرها من القبائل الصغيرة، وترى في قلة عدد الآخر سبة وعاراً.

ولأن الشاعر يواجه، كما يبدو، صوتاً أنثوياً/قبلياً سليط اللسان "تعيّرنا..."، فقد سعى إلى مجابهة هذه السلطة/التسلط باجتراح الأنساق المضادة التي تعطي صورةً جديدة لمفهوم القلة والكثرة في المخيال الجاهلي.

فالقلة التي ينتمي إليها صوت الشاعر تتحوّل إلى كثرة في الفاعلية والسلوك داخل المجتمع انطلاقاً من مقارنتها بالغير. وبذلك ترتبط القلة القائمة على القانون الأخلاقي الصارم بمعاني : النقاء والطهارة "الكرام"/ والجمال، وعزة الجار، التسامي وشيوع الذكر، وحبّ الموت، وكرم الأرومة وصفاء النسب، والقول والفعل، وإغاثة المستغيث، والشجاعة في الحروب، والعلم. بينما تبدو صورة الآخر/القبيلة الكبرى التي يمثلها الصوت الأنثوي مقترنة بصفات تتضاد مع صوت القلة: الدنس "اللؤم"/القبح "سوء الثناء"، وذلة الجار، والقصور وخمول الذكر، وكره الموت، الكدر وعدم العفّة، والقول واللافعل، والبخل، والجبن، والجهل.

إن تضاد الصوتين : صوت الأنثى وصوت الشاعر هو في حقيقته إيماءة واضحة إلى حالة الصراع بين القوة /القبائل الكبيرة والضعف /القبائل الصغيرة. وقد كشف التضاد من خلال مركزيته النامية في النص من تكوين صورة لهذا الصراع وعمقه في العقلية الجاهلية. وبمعنى آخر، فإن جدلية التضاد تفرز لنا ضربين من النظام عرفهما الإنسان الجاهلي، الأول نظام يتخذ من الكثرة أداة لإظهار سلطته وقوته، والثاني نظام مصغرّ هو في نظر النظام الأول تابعٌ إما أن يخضع لسلطة الأوّل أو أن يهمش. وبما أن الشاعر يعترف في قرارة نفسه بأنه ينتمي إلى نظام يتسم بالقلّة، فقد تمكن من ربط هذا النظام بالجوانب الإنسانية التي يحتاجها المجتمع الجاهلي. في حين أنه جرد النظام الاستعلائي الذي ينتمي إليه الصوت

الأنثوي من هذه الخصوصيات المتفردة، وجعله متصلاً بمفهوم العار، وفي هذا رد صريح على الصوت المؤنث وإخمادٌ له.

ويؤدي اللون في الشعر الجاهلي دوراً وظيفياً فاعلاً في الكشف عن الأنساق الثقافية القابعة في أعماق النص، وخلق الصور الفنية التي تفصح عن رؤية الشاعر الجاهلي للوجود. يقول عنترة[(١)] :

أعادي صرفَ دهرٍ لا يُعادى ... وأحتملُ القطيعةَ والبعادا
وأظهرُ نُصْحَ قومٍ ضيّعوني، ... وإن خانتْ قلوبُهُم الودادا
أُعلّلُ بالمنى قلباً عليلاً، ... وبالصَّبْرِ الجميلِ وإن تمادى
تعيّرُني العِدى بسوادِ جلدي، ... وبيضُ خصائلي تمحو السَّوادا
سَلِي يا عبْلَ قومَكِ عن فعالي ... ومَنْ حَضَرَ الوقيعةَ والطِّرادا
ورَدْتُ الحرب، والأبطالُ حَوْلي ... تَهزُّ أكُفُّها السُّمْرَ الصِّعادا
وخضتُ بمُهجتي بحرَ المنايا ... ونارُ الحرْبِ تتّقدُ اتّقادا
وعُدْتُ مخضَّباً بدمِ الأعادي ... وكَرْبُ الرّكضِ قد خَضَبَ الجوادا
وكم خلّفْتُ من بكرٍ رَدَاحٍ ... بصوتِ نُواحها تشجي الفؤادا
وسيفي مُرْهَفُ الحدّين ماضٍ ... تَقُدُّ شفارُهُ الصَّخْرَ الجمادا
ورُمْحي ما طَعَنْتُ به طعيناً، ... فعادَ بعيْنه نَظَرَ الرَّشادا
ولولا صارمي وسنانُ رُمحي ... لما رَفَعتْ بنو عبسٍ عمادا

(١) عنترة بن شداد العبسي، ديوان عنترة، تقديم وترتيب وشرح: عبدالقادر محمد مايو، مراجعة أحمد عبدالله فرهود، دار القلم العربي، حلب، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٦٧-٦٨.

تتمركز في بنية هذا النص جدلية قائمة على ثنائية : البياض/السواد. ويسعى عنترة في ضوء هذه الجدلية إلى قراءة الواقع الثقافي الجاهلي وتفكيكه وإعادة كتابته ليصنع منه في النهاية موقف الثورة والرفض.

إن هذه الجدلية تبرز بوضوح موقف المجتمع الجاهلي من طبقة العبيد مثلما تعاين ازدراءه العنيف لهذه الطبقة مما ولد عند عنترة، الصوت الممثل لهؤلاء العبيد، حسّ النقيصة والظلم في مجتمع لا يسود فيه إلا الأحرار الأقوياء. فالسواد في نظر النسق الجمعي يندرج في رتبة العار والمثلبة كما يعبر عنترة : "تعيرني العدى بسواد جلدي..." وبذلك يصبح النسق الجمعي والمثلبة ومحكوما بثقافة الشكل لا الجوهر، ويتحوّل الفرد الأسود في بنية هذا المجتمع إلى فرد سالب ومنبوذ.

وقد تكرر نقد عنترة لموقف النسق الثقافي الجمعي منه بصورة مكثفة ودالة في جلّ شعره إن لم نقل كله، وهذا ما يمكن أن نجليّه في الأمثلة التالية :

لئن يعبوا سوادي فهو لي نسَبُ يوم النزال، إذا ما فاتني النسَبُ [(١)]
يعيبون لوني بالسواد وإنّما فعالهم بالخبث أسود من جلدي [(٢)]
يعيبون لوني بالسواد جهالةً ولولا سواد الليل ما طَلَع الفجرُ [(٣)]
وإن كان لوني أسوداً فخصائلي بياضٌ ومن كفّي يُسْتَنْزَلُ القطْرُ

(١) عنترة بن شداد العبسي، ديوان عنترة، ص ٣١.
(٢) المصدر السابق، ص ٨٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٥.

سوادي بياضٌ حين تبدو شمائلي ... وفعلي على الأنسابِ يزهو ويفخرُ [١]
وإن يعيبوا سواداً قد كسبتُ به ... فالدرُّ يستره ثوبٌ من الصدف [٢]

ولأن هذه الرؤية المتعالية للنسق الجمعي تجاه الشاعر تشعره بالانفراد والعزلة والتغريب، على الرغم من محاولته التوحّد والانخراط في بنية النسق الجمعي، فقد قام الشاعر بتشكيل نسق فردي جديد يتعامل مع النسق المضاد وفق معطياته الثقافية ليجرد هو الآخر نسقاً فوقياً يخترق النسق المضاد كي يكشفه ويصحح مفاهيمه.

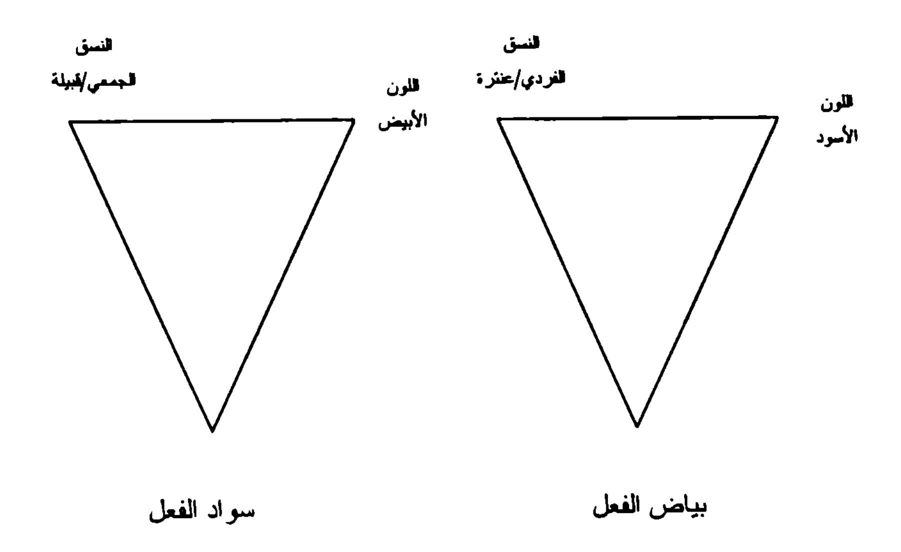
لذا، فإن النسق الجمعي/عبس لم تحقق مجدها وفوقيتها، حسب رؤية النسق الفردي، لولا فاعلية السواد. ويشكل مجال البطولة والحرب دالاً مهماً على حركية النسق الفردي لإثبات أهميته ووجوده في الحياة، إذ يركز الشاعر على قيمة الفعل لا الشكل بوصفها معياراً للحكم على دور الإنسان في أي موقف:

سَلِي يا عبْلَ قومَكِ عن فعالي ... ومَنْ حَضَر الوقيعةَ والطِّرادا
ورَدْتُ الحرب، والأبطالُ حَوْلي ... تهزُّ أكُفُّها السُّمْرَ الصِّعادا
وخضت بمُهجتي بحرَ المنايا ... ونارُ الحرْبِ تتّقدُ اتّقادا
وعُدْتُ مخضَّباً بدمِ الأعادي ... وكَرْبُ الرّكضِ قد خَضَبَ الجوادا

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٠.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٦١.

إن عالم الحرب عند عنترة يمثل مدخلاً مهماً لإثبات تميزه، ووسيلة لإظهار جمال الفعل مقابل قبح الصنيع عند الآخر "وأحتمل القطيعة والبعادا..."، وأظهر نصح قوم ضيعوني... وإن خانت قلوبهم الودادا...". وتبعاً لهذا، فإن معنى البياض عند عنترة يضحي متصلاً بعالم الحرب الذي يصنع الحرية والإرادة في ثقافة الإنسان الجاهلي، ولا شك في أن مفهوم البياض هنا يتعارض ومفهوم البياض في فكر النسق الجمعي. فالبياض بياض الفعل في ثقافة عنترة يتحول إلى أداة يتلاشى أمامها سواد اللون "وبيض خصائلي تمحو السوادا..."، بل إن هذا السواد يصبح مطلباً ملحاً في الفعل البطولي "والأبطال حولي.... تهزّ أكفّها السمر الصعادا".

وفيما يلي خطاطة توضح جدلية الصراع الناجم عن ثنائية اللون بين النسقـــــين :



ومن الثنائيات الضدية التي تظهر انسجام البناء الفني في الخطاب الشعري الجاهلي، ثنائية الاتصال والانفصال. وستتضح أهمية هذه الثنائية من خلال المقاطع التالية المكونة لنص أوس بن حجر حيث يقول [١]:

أ- مقطع الاتصال/١:

ودّع لميسَ وداع الصارم اللاحي ... إذ فنّكَت في فسادٍ بعد إصلاحِ [٢]
إذْ تستبيكَ بمصقولٍ عوارضُهُ ... حَمْشِ اللِّثاتِ عِذابٍ غيرِ مِمْلاحِ
وقد لهوتُ بمثلِ الرِّئمِ آنسةٍ ... تُصبي الحليمَ عَرُوبٍ غيرِ مِكْلاحِ [٣]
كأنَّ رِيقتها بعد الكرى اغْتُبقتَ ... من ماء أصْهَبَ في الحانوتِ نضّاحِ
أو مِنْ معتّقَةٍ ورْهَاءَ نشوَتُها ... أو من أنابيبِ رمّانٍ وتفّاحِ [٤]

ب- مقطع الانفصال:

هبّت تلومُ وليستْ ساعة اللاحي ... هلاّ انتظرتِ بهذا اللّومِ إصباحي
قاتلها اللهُ تَلحاني وقد علمَتْ ... أنّي لنفسي إفسادي وإصلاحي
إنّ أشرَبِ الخَمْرَ أو أُرْزَأْها ثمناً ... فلا محالةَ يوماً أنني صاحي

---

(١) أوس بن حجر، ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح :محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧، ص ص ١٣-١٨.
(٢) فنكت : لجّت وألحت فيه.
(٣) العروب : الضحوك. مكلاح : عابسة.
(٤) ورهاء : حمقاء.

ولا محالــةَ مــن قبْــرٍ بمَحْنيــــةٍ وكَفَـــنٍ كسَـــرَاةِ الثَّـــورِ وضَّــــاحِ
دعِ العجـــوزَيْنِ لا تســـمَعْ لقيلِهـــما واعمـد إلى سيِّدٍ في الحـيِّ جحجَـاحِ [١]
كــانَ الشــبابُ يلــهِّينا ويُعْـــجِبُنَا فمــا وَهَبْنــا ولا بعْنــا بأرْبــاحِ

ج- مقطع الاتصال/٢:

إنِّـي أرقْـتُ ولم تَـأرَقْ معـي صاحــي لمسْـتِكفٍ بُعيـدَ النُّـوْمِ لِــوَّاح [٢]
قد نمتَ عـني وبـاتَ البـرقُ يُسْهـرُني كمــا استضــاء يهـــوديٌّ بمصـــباحِ
يــا مَـنْ لـبرْقٍ أبيـتُ الليـلَ أرقبُــهُ في عــارضٍ كمضــيْ الصّـبحِ لمّــاحَ [٣]
دانٍ مُسِــفٌ فويــق الأرض هيدبُــهُ يكـادُ يدفعُــهُ مــن قـام بالـــرّاحَ [٤]
كــأنَّ ريِّقَــهُ لمّــا عــلا شطِــباً أقـرابُ أبْلـقَ ينفـي الخيـلَ رمَّــاحِ [٥]
هبَّـت جنـوبٌ بـأعلاهُ ومـالَ بـهِ أعجــازُ مُــزْنٍ يَسُـحّ المـــاءَ دلاّح
فــالِتجَّ أعــلاهُ ثـمَّ ارتـجَّ أسفلُــهُ وضـاقَ ذرْعـاً بحَمْـل المـاءِ مُنصَـاحِ [٦]
كأنّمــا بــينَ أعــلاهُ وأسفلِــهِ رَيْــطٌ مُنَشَّــرةٌ أو ضــوءُ مِصبــاحِ [٧]
يَنْـزَعُ جِلْـدَ الحصَـىَ أجـشّ مُبْتَــركٌ كأنّــه فــاحصٌ أو لاعــبٌ داحـــي

---

(١) العجوزين: الأم والأب. الجحجاح : السيد الكريم.
(٢) المستكف : المطر الهاطل.
(٣) العارض : السحاب.
(٤) مسف : شديد الدنو من الأرض. هيد به: ما تدلى.
(٥) ريقه : مشرفه. أقراب أبلق: أن البرق يضيء في السحاب بلونين هي الأبيض والأسود.
(٦) منصاح: منشق بالماء.
(٧) الربط : جمع ريطة، وهي الملاءة.

فَمَنْ بنجْوَتِهِ كمن بمَحْفِلِهِ والمستكِنُّ كمن يمسي بِقِرْواحِ [١]
كأنَّ فيه عشاراً جِلّةً شُرُفاً شُعْثاً لهاميمَ قَدْ همّتْ بإرشاحِ [٢]
هُدْلاً مشافِرُها بُحّاً حناجِرها تُزجي مرابيعَها في صَحْصَحٍ ضاحي [٣]
فأصبحَ الرّوضُ والقيعانُ مُمْرعَةً من بين مُرْتَفِق منها ومُنْطاحِ
وقد أراني أمامَ الحيِّ تحملني جُلْذيَّةٌ وصَلَتْ دأياً بألواحِ
عَيْرانَةٌ كأتانِ الضّحْلِ صَلْبَها جَرْمُ السّواديِّ رَضْوةٌ بمِرْواحِ
سَقى ديارَ بني عوْفٍ وساكِنَها ودارَ علقَمَةِ الخَيْرِ بنِ صبّاحِ

تتجلى ثنائية الاتصال والانفصال في هذا النص من خلال جدلية الفساد /الإصلاح، إذ تتحدّد وفق هذه الجدلية علاقة الشاعر بالعالم المحيط. ففي مقطع الاتصال الأوّل نرى علاقة الشاعر بالمحبوبة متماوجة بين الإصلاح والفساد، أو هي متحوّلة من الإصلاح /الاتصال إلى الفساد/الانفصال.

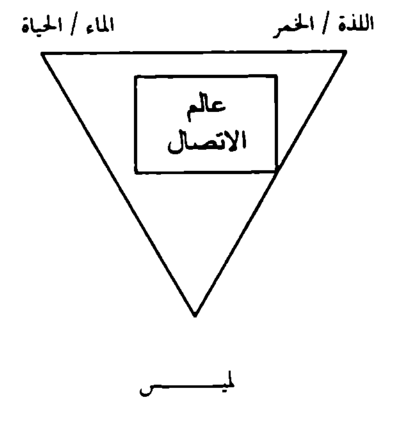
ويبدو تعلق الشاعر بفكرة الاتصال واضحاً من خلال استطراده في وصف جمال المحبوبة "إذ تستبيك بمصقول عوارضه...، وقد لهوت بمثل الرئم...، كأن ريقتها ... من ماء أصهب، أو من معتقة ورهاء... أو من أنابيب رمّان وتفاح".

---

(١) النجوة : ما ارتفع من الأرض. المحفل : مستقر الماء. القرواح : الأرض المستوية.
(٢) العشار : التي أتى عليها عشرة أشهر من حملها. الجلة : المسان من الإبل. الشرف : الكبار منها. اللهاميم : الغزار. الإرشاح : أرشحت الناقة إذا اشتد فصيلها وقوي.
(٣) هدل : مسترخية. الصحصح : المكان المستوي الظاهر.

إن هذه الصفات الجمالية تشي باللذة التي حققها الشاعر ماضوياً "وقد لهوت..."، وهي التي تؤكدّ قيمة الاتصال مع الآخر/ليس لبثّ الإشراق والحيويّة في الوجود.

ويسهم اسم المحبوبة لميس في حضور معنى الاتصال والتوحّد بين الشاعر والمؤنث /قطبي الحياة بفعل الدلالة التي يحملها الاسم نفسه : "لميس : اللمس، والاتصال". وقد لمس الشاعر فعلاً جدوى هذا الاتصال، ماضوياً، من خلال استحضار صورة الخصب والطهارة الماثلة في تشبيه ريق المحبوبة بالماء والخمر:



ولكن على الرغم من تركيز الشاعر على فكرة الاتصال بغية بناء عالم إنساني يقوم على الحبّ، فإن لذة الاتصال سرعان ما تتحول إلى انفصال سالب أو تحول سلبي يفسد طعم الحياة، وهو تحول مفاجئ لعبت لميس دوراً فاعلاً في تشكله وإحداثه "إذ فنكت في فساد بعد إصلاح".

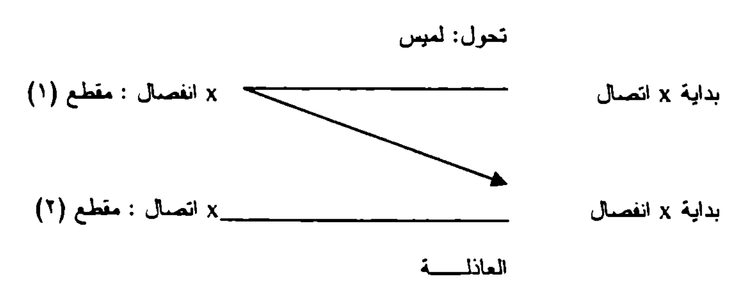
وهذا الانفصال الناجم عن تحوّل العلاقة سبّب للشاعر الفجيعة والفقدْ بدلاً من لذة العشق، الأمر الذي ينمّي حالة الانفصال بين الشاعر والآخر الذي يتعامل معه الشاعر كما نرى في مقطع الانفصال.

ففي هذا المقطع ينفصل الشاعر عن صوت العقل الذي تمثله الأنثى /العاذلة "هبّت تلوم وليست ساعة اللاحي..."، ليتصل بلذة أخرى بديلة عن لميس تتمظهر في استعانة الشاعر بعالم الخمر الذي يرمز إلى حالة من العبث والهروب من المأساة التي صدمت الشاعر في المقطع الأول.

ولا بدع في أن عبثية الشاعر في مقطع الانفصال ناتجة عن سيطرة فكرة الفقد أو الموت على أفكاره وغلبتها عليه، مما جعله ينفر من كلّ صوت عاقل ويقرّ بحقيقة الموت وزوال مرحلة الشباب وانصرامها :

ولا محالةَ من قبْرٍ بمَحْنيةٍ وكَفَنٍ كسَرَاةِ الثَّورِ وضَّاحِ
دعِ العجوزَيْنِ لا تسمَعْ لقيلِهما واعمد إلى سيّدٍ في الحيِّ جحجَاحِ
كانَ الشبابُ يلهّينا ويُعْجِبُنَا فما وَهَبْنا ولا بِعْنا بأرْباحِ

لقد اتحدّ المقطعان "مقطع الاتصال ١/ومقطع الانفصال" ليشكّلا صيغة نموذجية لتأملات الشاعر في أضداد الحياة. ويمكننا توصيف حركة الشاعر وعلاقته بعوالم هذه الجدلية من خلال الخطاطة التالية :



ولا شك في أن الشاعر في لحظة تماوج حركته بين الاتصال والانفصال يعرض لمشكلة جوهرية مؤرقة للفكر الإنساني، وهي مشكلة الحياة والموت.

ومن هنا، تتناص فلسفة أوس حول هذه الإشكالية مع الفلسفة التي قدمها جلجامش. وقد قدم أستاذنا عبدالقادر الرباعي نقاشاً عميقاً لهذه الإشكالية في كتاب الطير في الشعر الجاهلي، حيث "كانت مشكلة الخلود أو طلب الحياة الدائمة تؤرق الإنسان القديم على قدر تأريق الموت له، فمنذ بداية الخلق كان الخلود غاية الإنسان ...، فكان سعي جلجامش ومغامراته براً وبحراً كان من أجل نيل "الحياة الخالدة"، وقد اتخذ القوة سبيلاً إلى نيل الخلود.." [(١)].

يقول جلجامش متوجهاً بالحديث إلى الفتاة سيدوري، ساقية حان الآلهة، بعد أن فقد صديقه إنكيدو[(٢)]:

" إن من لازمني في المشقّات جميعاً،
إنكيدو الذي أحببت كثيراً،
من لازمني في المشقات جميعاً،
أدركه مصير البشر.
في الليل وفي النهار، بكيت عليه،
ولم أسلمه للدفن،
عسى من بكائي عليه يفيق.
سبعة أيام وسبع ليال بكيت عليه،

(١) الطير في الشعر الجاهلي، ص ٨٩.

(٢) فراس السواح، جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة، دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص ص ٢٠٠-٢٠١.

حتــــى ســـــقطت دودة مـــــن أنفـــــــه.
أهـــيم علـــى وجهـــي كصـــياد في أعمـــاق الفـــلاة.
فيـــا فتـــاة الحـــان، كمـــا أرى وجهـــك الآن،
ألـــن يكتـــب لـــي ألا أرى المـــوت الـــذي أخـــاف"؟

إن صوت أوس بن حجر يتصادى مع صوت جلجامش في كلا النصي : النص الشعري والنص الملحمي. فهما نموذجان إنسانيان توصلا إلى حقيقة الموت /الانفصال بعد خوض غمار معركة الحياة الاتصال : لميس /إنكيدو. وبعد أن يوقن كلٌّ من أوس بن حجر وجلجامش بحتمية الانفصال المؤلمة، فإن الحياة أو أسلوب الحياة يصبح لديهما ضرباً من الهذيان والبحث عن بدائل مؤقتة تمكن الذات من اصطناع ملذاتها. وهذا ما لمسناه عند أوس في المقطع الثاني، ونلمسه عند جلجامش من خلال خطاب فتاة الحان التالي[1]:

إلى أيـــن تمضـــي يـــا جلجامـــــش ؟
الحيـــاة الـــتي تبحـــث عنهـــا لـــن تجدهـــــا
فالآلهـــــة عنـــــدما خلقـــــت البشـــــــر،
جعلـــت المـــوت لهـــم نصيبـــــاً،
وحبســـــت في أيـــــديها الحيـــــــاة.
أمَّـــا أنـــت يـــا جلجـــامش فـــاملأ بطنـــــك،
وافـــــرح ليلـــــك ونـــــــــــهارك.
اجعـــل مـــن كـــل يـــوم عـــــيداً،

(١) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة، ص ص ٢٠١-٢٠٢.

وارقص لاهياً في الليل وفي النهار.
إخطر بثياب نظيفة زاهية،
واغسل رأسك وتحمّم بالمياه.
دلّل صغيرك الذي يمسك بيدك،
واسعد زوجك بين أحضانك.

هذا نصيب البشر (في هذه الحياة). (اللوح الثالث من النص البابلي القديم).

وأما مقطع الاتصال الثاني، فإنه يظهر فردية الشاعر وهي تتصل بالسماوي/المطر، وتشيم البرق لتقيم طقساً شعائرياً في الاستسقاء حتى تتمكن من تغيير واقع الحال :

إنّي أرقْتُ ولم تَأرَق معي صاحي   لمسْتِكفٍ بُعيدَ النُّوْم لِوَّاح

وليس البرق في هذا المقطع سوى بارقة الأمل التي يعول عليها الشاعر كثيراً، لكي يلمس نعمة الحياة التي فقدها في المقطع الاتصالي الأولي من جديد. وهذا ما يبدو فعلاً من خلال حالة الأرق التي تنتاب الشاعر وهو ينتظر المخلص المعجز الذي يعيد إلى الحياة حيويتها وجمالها الإنساني.

والأمر اللافت للنظر في هذا المقطع وفي غيره من النصوص الشعرية الجاهلية التي ترد فيها صورة البرق أو طقس الاستمطار أن الشاعر يلقي على عاتقه مهمة إقامة الشعائر لاستنزال المطر ليلاً :

قد نمتَ عني وباتَ البرقُ يُسْهِرُني   كما استضاء يهوديٌّ بمصباحِ
يا مَنْ لبرْقٍ أبيتُ الليلَ أرقبُهُ   في عارضٍ كمضيء الصّبحِ لُمّاحِ

ومما لاشك فيه أن الشاعر الجاهلي لا يخلق صوره الشعرية عفواً أو جزافاً دونما دلالات ورموز تضمنية، لذلك فإن صورة المطر الليلي تعبر بعمق عن تحدي الشاعر لعالم الظلام الذي يكتنف حياته ووجوده بالتفاؤل والأمل.

ويصور الشاعر فاعلية هذا المطر بطريقة تشعر بشموليته وتوحي بخيريته. فالمطر العميم، كما يبدو، يتخلل الأماكن المرتفعة "كأن ريقه لما علا شطباً..."، "فالتج أعلاه ثم ارتجّ أسفله... وضاق ذرعاً بحمل الماء منصاح"، ولا شك في أن اتصال السماوي/المطر بالأرضي شكل ملاذ الشاعر الأخير في إعادة تجديد الحياة وتشكيلها..

لقد وجد الشاعر من خلال طقوسيته الشعائرية واتصاله بالسماوي وسيلة إيجابية عندما وجد ناتج المطر ينتشر في كل مكان. وهذا ما يشكل في نظر الشاعر طمساً لحالة السلب والانقطاع التي رأيناها في المقطع الثاني.

وهكذا كان هذا المطر بمنزلة الطوفان الذي يعيد إلى الحياة خصوصية التجديد والديمومة والولادة معاً:

يَنْزَعُ جِلْدَ الحصَى أجشّ مُبْتَرِكٌ كأنّه فاحصٌ أو لاعبٌ داحي
فَمَنْ بنجْوَتِهِ كمن بِمَحْفِلِهِ والمستكِنُّ كمن يمسي بِقِرْواحِ
كأنّ فيه عشاراً جِلّةً شُرُفاً شُعْثاً لهامِيمَ قَدْ همّتْ بإرشاحِ
هُدْلاً مشافِرُها بُحّاً حناجِرها تُزجي مرابيعها في صَحْصَحٍ ضاحي
فأصبَحَ الرّوضُ والقيعانُ مُمْرِعَةً بين مُرْتَفَقٍ منها ومُنْطاحِ

إن مقطع الاتصال الثاني حقق فعلاً ما لم يحقق في مقطع الاتصال الأول، وهو مقطع يتضاد بوضوح مع مفردات المقطع الأول. فالمطر في هذا المقطع يبث الحياة في كل شيء، ويحفظ بوجوده نسل الجماعة من الموت "عشاراً ... مشافرها... مرابيعها" في ظل المكان

الواحد، مما حقق الاستقرار والخصب والثبات في المكان "فأصبح الروض والقيعان ممرعة..."، وهذه الصورة الجميلة التي يريدها الشاعر/الصوت الإنساني أخفقت لميس في تحقيقها كما رأينا، إذ طغى مشهد الاستبداد الأنثوي على الواقع، وتحول الجمع إلى فرقة وشتات، والإصلاح إلى فساد.

وعلى الرغم من القوة التدميرية التي أظهرتها صورة المطر في المقطع الأخير، فإن هذه القوة أصبحت ضرورية في رؤية الشاعر لتجسيد صورة الانبعاث من العدم، والاتصال بعد الانقطاع. وهذا ما يمكن أن نفهمه أيضاً من وظيفة الطوفان في المخيال الديني في الإسلام وفي ملحمة جلجامش أيضاً. فقد لفت انتباه الدارس أن مشهد الطوفان عند أوس بن حجر يتماثل بصيغة أو بأخرى مع مشهد الطوفان في اللحمة ويتعالق معه. فكما كان المطر/الطوفان عند أوس ليلياً، فقد جاء كذلك عند جلجامش. يقول جلجامش [(١)]:

ولذا، فإني لهابطٌ إلى الأبسو، فأعيش مع سيدي إياً،[(٢)]
الذي سيمطر عليكم (من بعدي) خيرات وافرة :
طيوراً (من أفضلها) وأسماكاً (من أندرها).
(ولسوف تمتلىء الأرض) بغلال الحصاد.
وعند الغسق، ربّ العاصفة
سيرسل مطراً من القمح ينزل عليكم

---

(١) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة، ص ٢١٩.

(٢) الأبسو : هي الأعماق المائية تحت الأرض حيث يعيش إياً إله الماء.

وإذا كانت سفينة جلجامش قد أظهرت صورة الحياة بعد الغرق والموت على حقيقتها، كما أظهرت دور البطل الذي يمثل الصوت الإنساني في البحث عن معنى الحياة وقيمة الخلود (١):

ستة أيام وست ليال،
الرياح تهبّ، والعاصفة وسيول المطر تطغى على الأرض
ومع حلول اليوم السابع، العاصفة والطوفان،
التي داهمت كجيش، خفّت شدتها.
هدأ البحر وسكنت العاصفة وتراجع الطوفان.
فتحت الكوّة، فسقط النور على وجهي.

فإن ناقة الشاعر القوية/سفينة الصحراء تتجلى بعد مشهد الطوفان الغامر لتمثل لحظة الانتصار بقيمة الحياة، فتصبح في رمزيتها ووظيفتها معادلاً لسفينة نوح وسفينة جلجامش، وهذا ما أوحت به كلمة الألواح في قول الشاعر :

وقد أراني أمامَ الحيِّ تحملني جُلْذِيَّةٌ وصَلَتْ دأياً بألواحِ

(١) جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة –، ص ٢٢٥. وانظر نص الطوفان من خلال المحاورة بين جلجامش وأوتنابشتيم، ص ص ٢١٧-٢٣٥.

الفصل الثاني

المفارقات الشعرية

١- المفارقة تنظيراً :

تعددت الدراسات النقدية التي تناولت المفارقة بالدّرس والتحليل إلى يوم النقاد هذا دون أن يتمكن أيّ منها من تقديم حدٍّ دقيقٍ وجامعٍ لهذا المصطلح. لذا فإنه "يمكن تشبيه مفهوم المفارقة في وقت من الأوقات بسفينةٍ ألقت مراسيها، لكن الرياح والتيارات وهي قوى متغيرة ودائمة تسحبها رويداً عن مراسيها"(١).

وبهذا يمكن أن تكون المفارقة بمثابة السفينة المحيّرة التي تتجاذبها الثقافات (الرياح والتيارات)؛ لتشكل شيفرة ثقافية تتغير مدلولاتها ومفهوماتها حسب السياق الثقافي التعاقبي (الزمني) الذي تنوجد فيه.

لقد عرّف جون ماكوين المفارقة Irony بأنها "صيغة بلاغية تعبّر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضادّ، والأصل الإغريقي لهذه الكلمة هو اسم (آيرون) أحد الشخصيّات في الكوميديا، الذي صفته (آيرونيئيا) أي التظاهر والادعاء بغير الحقيقة. ويفيد الاسم معنى (المفرّق) الذي يفرّق بين المظهر والحقيقة"(٢).

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن أول ظهورٍ لهذه الكلمة، تاريخياً، كان "في جمهورية أفلاطون في القرن الرابع قبل الميلاد، حيث كانت الكلمة تحمل معنى العقوبة والأسلوب

---

(١) د.سي. ميويك، المفارقة، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ت، ص ١٩.

(٢) جون ماكوين، الترميز – موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠م، ص ٩٥. وهناك من الدارسين من ترجم مصطلح Paradox بمعنى المفارقة، وهي ترجمة خاطئة، إذ إن كلمة المفارقة هي ترجمة لـ "Irony". وقد عدّ عبدالواحد لؤلؤة الـ Paradox : النقيضة شيئاً مختلفاً عن الـ "Irony". انظر : د.سي. ميويك/المفارقة – ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، ص ٧.

المخادع للناس"[١]. ونلحظ في الجمهورية "أنّ محاورات سقراط Socrates نفسه أخذت دور المتناقض (Eiron) الذي يبدو شخصيّة مربكة تتخذ دور الإنسان الجاهل الذي يطرح أسئلة بسيطة وساذجة ليوقع محاوره في شرك الخداع وجعله يعترف بالحقيقة"[٢].

واستنتاجاً مما تقدّم، يمكننا القول بأن المفارقة تعدّ رؤيةً ثقافية لصانعها تجاه الحياة والوجود، عن طريق اصطناع أسلوب المراوغة والحيل الكلامية والإشاريّة وإظهار جدليات الصراع. وهكذا فإن المفارقة، كما أشار كيركيجارد Kierkegaard، تؤسس مبدأ التبادل في الصراع وربطه بالحقيقة الإنسانية، إنّها توليف ضدي يصف الكيفية التي سيبدو فيها اللفظ منسجماً من خلال لفت الانتباه إلى الأجزاء المتنافرة في حالة الوعي"[٣].

إن فاعلية المفارقة تتحقق في الحياة والأدب بفعل قوّة تأثيرها المفارق لتوقعات المتلقي، إذ إن أحداث الصراع التي تتضمنها المفارقة تحدث بطريقة غير مقصودة ومخطط لها من قبل صانع المفارقة، حيث تتصاعد الأحداث تدريجياً إلى أن يقع المتلقي في خيبة التوقّع وإحداثية المفاجأة.

ولذلك يمكن أن تعدّ المفارقة "استراتيجية في الاتصال مع الحسّ أو الشعور بحيث لا تحدث تأثيراً فقط بين معنى ومعنى (قال /لم يقل)، ولكن تحدث تأثيرها بين الناس (الساخر/صاحب المفارقة، والمؤولون/المتلقون، وموضوع المفارقة/الضحية) [٤].

---

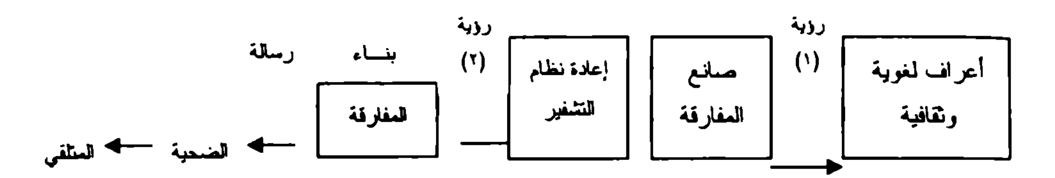
(١) The PenGuin Dictionary of Literary Terms and literary Theory, P. 458.

(٢) Ibid, P. 458

(٣) Gary J. Itandwerk, Irony and Ethics in Narrative from Sclegel to Lacan, Yale University press- New Haven and London, 1985, P. 8.

(٤) Linda Hutcheon, Irony Edge-The Theory and Politics of Irony, Routledge, London and NewYork, 1995, P. 58.

وتوضح الخطاطة التالية الاستراتيجية التي يوظفها صانع المفارقة في بناء العالم المفارق داخل النص وتشكيل الأثر الانفعالي على المتلقي :



يكشف هذا المخطط، كما يبدو، تلك الوظيفة التأثيرية الانفعالية التي يحدثها المفارقة من حيث كونها تقنية بارعة يوظفها المؤلف/صانع المفارقة لخلق عوالم متصارعة متضادة يهدف من خلالها إلى رؤية العالم والوجود بثقافة أو رؤية جديدة مغايرة.

إن طبيعة العلاقة الضديّة الماثلة في بنية النصّ المفارق تحفز المتلقي على تشريح عناصر المفارقة؛ "لأن معنى المفارقة يظهر للوجود بوصفه نتيجة للعلاقات والفاعلية والأداء التي تدمج سوياً على الرغم من اختلاف المعاني التي يريدها صانعو المفارقة من أجل خلق شيء جديد، ولوضع المعاني الجديدة على محك النقد..." (١).

وتضعنا المفارقة، للوهلة الأولى، أمام لعبة الأضداد التي تشكلها انحراف الشيفرات الثقافية عن معنى المباشرة والتقريرية، وقد كان "شيشرون Cicero أول من أعطى المفارقة قيمتها لا لمجرد أنها شكل للكلام، وإنما بوصفها صيغة في انحراف الخطاب من خلال الإشارة إلى بدايات الجدل السقراطي، عندما كان سقراط يجري حوارات تنمّ على عبقرية

---

(١) Linda Hutcheon, Irony Edge- The Theory and Politics of Irony, P. 58.

وبراعة وسحر"[١]. وقد أشار أوغسطين St.Augustine إلى معنى الانحراف الذي تسببه المفارقة بقوله : "في المفارقة نستطيع أن نحدّد عن طريق نغمة الصوت المعنى الذي نرغب في إيصاله كما لو قلنا لرجل يتصرّف تصرفاً سيئاً : "أنت تتصرف جيداً"[٢].

تعتمد المفارقة، إذن، في تشكيلها على مفارقة الحقيقة والواقع الماثل بفعل إعادة إنتاج المعنى الثقافي للوصول إلى الحقيقة والواقع في ضوء العوالم الجديدة. فهي تنتقل بالمتلقي من العفوي إلى المفاجئ واللامتوقع، كما أنها "أسلوب مثير؛ لأنه، في أخص خصائصه، ناتجٌ من تصادم داخل النفس بين ما يتوقّع وما يحدث واقعاً. وهي حيلة بلاغية يستخدمها الكتاب للتعبير عن معنى يتضاد مع معنى آخر مستقر في الذهن. وهناك مجموعة من التقنيات التي تتحقق المفارقة بها، أو من خلالها، إذ من الممكن أن يوضح الكاتب بأن المعنى المخفي يتناقض تماماً مع المعنى الظاهر. ومن الممكن أيضاً أن يبني جملته على أساس التعارض بين المتوقّع والمنجز، أو بين الوضع البارز والحقيقة الكامنة خلفه"[٣].

ويحاول صانع المفارقة أن يقدّم لمتلقيه فهماً خاصاً للأشياء التي يتعامل معها، أي إنّه يحاول بناء نسقٍ ثقافي يهيمن فيه على متعلقات المفارقة : لغة، وحركة، وشخوصاً،

---

(١) Earle Birney, Essays on Chaucerian Irony, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo, London, 1985, P. XVI.

(٢) Ibid, P. XVI

وانظر حول التطور التاريخي لمصطلح المفارقة :

J.A.K. thomson, Irony: an Historical Introduction, Harvard University press, 1927, PP. 2-8.

وينظر حول المفارقة تنظيراً وتطبيقاً: دراسة ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث – أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢

(٣) عبدالقادر الرباعي، صور من المفارقة في شعر عرار–قراءة من الداخل، ضمن كتابه : عرار الرؤيا والفن– قراءة من الداخل، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٤٣.

وصوراً، متشكلة بوصفها مفردات أساسية تصوغ فلسفته الذاتية. وهكذا فإن "أسلوب صانع المفارقة يصبح ضرورياً ذا دور تمزيقي لكل الأشياء التي تم ربطها معاً لكي يجيز لها مخرجاً وتشكيلاً من داخلها نفسها..." (١).

إن جوهر المفارقة قائمٌ في أساسه على فكرة الصراع حيث يرى صانع المفارقة الأشياء المحسوسة رؤية معينة حسبما تُملي عليه نفسيته عالمه الداخلي وثقافته، فهو يعمد إلى التغيير ومحو عالم الآخر العالم الخارجي لبناء عالمه الذاتي. ولا شك في أن "المفارقة في هذه الحالة هي الصراع بين النسبي والكلي، والوعي بتزامن من المحال والضروري، واللامحدود المجهول والمحدود المعلوم. وليست المفارقة مجرّد تسجيل لهذه الأحوال، بل هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها"(٢).

ويشكل انهزام الضحية Victim في بنية النصّ المفارقي علامة دالة على انتصار سلطة النسق الاستعلائي/صانع المفارقة، وموقفاً يستشعر فيه صانع المفارقة بالرضا الداخلي نتيجة إلغائه الآخر الضحيّة، وبهذا "يعيش صانع المفارقة حالة افتراض على الدوام، وهو في ذلك صادق في اعترافه بعدم قدرته على احتواء الحقيقة كاملة. إنَّ كلا العالمين المحدود واللامحدود، أو المشروط واللامشروط، أو الواقعي والترانسندنتالي، يعدّ من وجهة نظره، من لوازم العقل الإنساني"(٣).

---

(١) Frederick Garber, Self, Text, and Romantic Irony-The example of Byron, Princeton, New Jersey-Princeton University Press, 1988, P. 200.

(٢) نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل-سبتمبر ١٩٨٧، ص ١٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٥.

وتضمر المفارقة في بنيتها الرئيسة كلَّ ما هو إشكالي ناجم عن التوتر بين نسقين متضادين، النسق الثقافي لصانع المفارقة والنسق الثقافي للآخر الضحية. ونتيجة لتعارض هذين النسقين وتصادمهما تبرز للوجود القضيَّة الكبرى أو الهاجس الرئيس وهو تأسيس عالم أحادي الرؤية والنسق، إذ "يبدو أنَّ هذا العالم يتكون من نظامين لا يمكن أن يتآلفا. ينشط الأوّل، ولا يمكن أن ينشط إلاّ في إطار المعاني والقيم والاختيارات العقلانية والغايات، ويبدو أنَّ النظام الثاني لا يمكن فهمه في هذه الحدود"[(١)].

إن النسق الأولّ/صانع المفارقة يحمل في ذهنه أفكاراً ورؤية ثقافية للعالم والحياة تتصادم بشكل حادّ مع ثقافة الآخر/الضحية/المجتمع...إلخ، حيث يعرض النسق الأوّل سلبيات النّسق الثاني، ويحاول أنْ يتفرّد بإعطائه تشكيلاً جديداً لا يتعارض مع نسقه ونظامه. ولكن "على الرغم من أنَّ هذين النظامين غير متآلفين، فإنّهما متداخلان في بعضهما كذلك؛ فالنظام الغريب يمدّ سلطانه إلى مركز النظام الإنساني ذاته، كما يشعر النظام الإنساني أنّه مضطّر لإيجاد معاني وقيماً وغايات في اللاإنساني، وباختصار لتقليص الثنائية إلى وحدة"[(٢)].

والقضية الرئيسة التي تسعى المفارقة إلى كشفها تكمن في محاولتها معاينة الحياة الإنسانية من زاوية التضاد، فالإنسان عندما ينعم النظر في موضوعات معينة في الحياة كفلسفة الحياة والموت، مثلاً، فإن عقله ينشغل فعلاً بهذه الجدلية ومفارقاتها المتنامية. لذا فإن "أساس المفارقة العامة يتجلّى في تلك التناقضات، التي تبدو جوهرية لا يمكن حلّها مما

---

(١) د.سي. ميويك، المفارقة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م، ص ١٠٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٨.

يواجه الناس عندما يتأمّلون في وسائل مثل أصل الكون وغايته، وحتمية الموت، والانقراض الأخير لجميع أنواع الحياة، واستحالة الكشف عن المستقبل، والتضارب بين العقل والعاطفة والغريزة، والإدارة الحرّة والحتمية، والموضوعي والذاتي، والمجتمع والفرد، والمطلق والنسبي والإنساني والعلمي"(١).

فعندما يقرأ المتلقي صوت أوديب Oedipus التالي : "ليس هنالك سرّ، فقد أخبرني أبولو Apollo والكاهن نفسه واتهماني بالزواج من أمّي الوحيدة وقتل أبي بيديّ هاتين"(٢).

فإنه —أي المتلقي يصبح أمام مفارقة مدهشة ولغزٍ محير تجاه موضوعة حتمية القدر في حياة الإنسان، إذ لا يمكن للإنسان أن يقتل والده ويتزوج أمه، وينجب منها أطفالاً "بنات أوديب Antigone and Jsmenie" هن بمقام أخواته.

إن المفارقة التي تطرحها أسطورة أوديب توحي بهيمنة النسق الغيبي بوصفها سلطة مطلقة، وتصوير العجز الإنساني أمام قوة القدر. فالمفارقة في هذه الأسطورة أبرزت شكلاً إنسانياً يتمثل في قلق الإنسان تجاه مصيره في الحياة، كما أنها جعلت الضحيَّة تعاني في حياتها من أثر هذه المفارقة، وجعلت المتلقي نفسه ينفعل بأحداث هذه المفارقة.

وينضاف إلى هذا أن مفارقة القدر التي ذكرها الباحث هنا ما هي إلاّ نوع من أنواع كثيرة للمفارقة ذكرها د.سي.ميويك أهمها : "السخرية، والمفارقة اللاشخصيَّة، ومفارقة

---

(١) د.سي. ميويك، المفارقة، ص ١٠٧.

(٢) Sophocles, Oedipus the King, Translated and Introduced by Don Tylor, Metheun Drama London Ltd, 1986, P.41.

الاستخفاف بالذات، ومفارقة الفجاجة، ومفارقة الكشف عن الذات، ومفارقة التنافر البسيط، والمفارقة الدرامية، ومفارقة الأحداث، والمفارقة العامة، والمفارقة الرومانسية"[١].

وأما عن المفارقة في الدرس النقدي-البلاغي العربي، فإننا نلحظ أن كلمة المفارقة لم تكن مصطلحاً نقدياً بلاغياً قاراً في المدونة النقدية العربية آنذاك، وإن كنّا لا نعدم وجود مصطلحات تتضمن، من بعيد، معنى المفارقة. "فقد استعملت مصطلحات أخرى، حملت بدورها شيئاً من دلالات مصطلح المفارقة مثل "التعريض"، و "التشكّك"، و "المتشابهات"، و "تجاهل العارف"، و "تأكيد المدح بما يشبه الذمّ"، و "تأكيد الذم بما يشبه المدح"[٢].

والمفارقة في اللغة ترتد إلى الجذر الثلاثي "فرق"، و "فارق الشيء مفارقة وفراقاً : أي باينه، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقاً أي باينها"[٣].

وهذا المعنى الذي تحققه المفارقة في مستواها اللغوي يتفق تماماً مع المفهوم الكلّي للمفارقة في الحياة والفن، إذ إنّ دلالة الكلمة "باينه : فارقه"، تشي بمعنى الانحراف عن سلوك ما إلى سلوك آخر متغير، وهكذا هي المفارقة بمعناها الشمولي واقترانها بدلالة اللاتوقع والانفعال.

---

(١) انظر: المفارقة، د.سي.ميويك، ص ص ٨١-١٢٦. وانظر حول أنواع المفارقة، أيضاً: خالد سليمان، المفارقة والأدب-دراسة في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص ص ٢٤-٢٦.

(٢) خالد سليمان، نظرية المفارقة، ص ٢٢.

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة "فرق".

ولابدّ من الإشارة أيضاً إلى أنّ المصطلحات البلاغية التي ذكرت آنفاً بوصفها قريبة من معنى المفارقة في لغتنا النقدية المعاصرة، وردت عند نقادنا القدماء في سياق مفهومات معينة تتضح من خلال تعريفات النقاد لها. ولذلك فإن الأمثلة النثرية والشعرية التي تندرج تحت كل مصطلح تجعلها متغايرة، لدرجة أنّ قولنا، من وجهة نظرٍ حداثية، بقربها من مفهوم المفارقة يضعنا من حيث لا ندري أمام مصطلحات مختلفة فيما بينها لمصطلح واحد هو المفارقة. وقد لفت انتباه الدارس من هذه المصطلحات البلاغية التي مرّ ذكرها مصطلح "تجاهل العارف"، ويبدو أن الحد الذي حمله هذا المصطلح يذكرنا، للوهلة الأولى، بمعنى المفارقة في بدايتها كما وردت عند الإغريق والمحاورات السقراطية، بيد أن الأمثلة التي جاءت شاهدة على هذا المصطلح كانت قليلة دون توسع أو تعليق. يقول صاحب كتاب الصناعتين : "تجاهل العارف أو مزج الشك باليقين هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشكّ فيه ليزيد بذلك تأكيداً من مثل ... قول القائل :

بالله يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاي منكنّ أم ليلى من البشر[1]

٢- الإجراء: النسق المفارق للنص في القصيدة الجاهلية:

ما من شك في أن النص الشعري الجاهلي يشكل واقعة ثقافية مهمة أودع فيها الشاعر الجاهلي خلاصة تجاربه في الحياة ونظراته المتأملة في الكون والوجود. وبما أنّ العقلية الجاهلية في صورتها النمطية هي عقلية خاضعة لمنطق الجدلية وتتسّم بالقلق والشك والتساؤل

(١) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٩٦.

تجاه موضوعات الحياة ولاسيما الغامضة منها، فإن هذه السمة تجعل من النص الشعري مضمراً للمفارقات الثقافية، ومدخلاً فاعلاً لاستكناه دلالات هذه المفارقات.

إن المفارقة في النص الشعري الجاهلي بنية جدلية دالة، وشيفرة ثقافية لم تحاول الدراسات النقدية الحداثية في حدود ما توافر للباحث من مرجعيات في هذه الموضوعة أن تقدم مقاربات عميقة للنسق المفارقي في النصوص الشعرية الجاهلية، اللهم سوى دراسة منفردة للباحث حسني عبدالجليل يوسف عنوانها :"المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي- دراسة نظرية تطبيقية"(١). وهي دراسة راوح فيها الباحث، كما أشار في العنوان الفرعي، بين النظرية والإجراء. ولكن قراءته هاته لم تحقق، وهي قراءة مشروعة بطبيعة الحال، صفة التأويل العميق للنصوص الشعرية التي تخيّرها في دراسته.

على أية حال، فإن الباحث يهدف من دراسة هذه المفارقات النصيّة إلى الكشف عن تجليات المفارقة في نماذج من الشعر الجاهلي والوظيفة الفاعلة لهذه المفارقة ضمن البناء الكلّي للنصّ.

يقول عبيد بن الأبرص (٢):

لِمَنِ الدارُ أقْفَرَتْ بالجِنَابِ غيرَ نُؤيٍ ودِمنَةٍ كالكِتَابِ
غَيَّرَتهَا الصَّبا ونَفْخُ جَنُوبٍ وشمالٍ تذرو دُقاقَ الترابِ

---

(١) حسني عبدالجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي- دراسة نظرية تطبيقية، الدرا الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

(٢) عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص ص ٤١-٤٢.

فتراوحْنَهـــا وكُـــلُّ مُلِـــــثٍّ   دائـمِ الرَّعْـدِ مُـرْجَحِنِّ السَّحـــابِ (١)
أوْ حَشَــتْ بَعْــدَ ضُـمَّرٍ كالسَّعـــالي   مـــن بنـاتِ الوجيـــهِ أو حَـــلاَّبِ
وَمُـــرَاحٍ ومُسْـــرَحٍ وحُلُـــول   ورَعابيـــبَ كالــدُّمى وقِبـــابِ(٢)
وكُهُـــولٍ ذوي نَـــدَىً وحُلُـــومٍ   وشـــبابٍ أنْجـادِ غُلْـبِ الرِّقـــابِ
هــيَّجَ الشـوقَ لـي معـارِفُ منـــها   حـينَ حَـلَّ المشـيبُ دارَ الشَّبـــابِ
أوْ طَنَتْهـــا عُفْـــرُ الظبـــاءِ وكانـــت   قَبْـــلُ أوطَـــانَ بُـــدَّنٍ أتـــرابِ
خُـــرَّدٍ بيـــنَهُنَّ خَـــوْدٌ سَبَتْـــني   بدَلالٍ وهيَّجت أطـــرابي وكثيـبٌ ما
صَـعْدَةٌ مـا عَـلا الحقيبَـةَ منْـــها   كـــانَ تحْـــتَ الحِقَـــابِ (٣)

يصور عبيد في هذا المشهد الطللي المفارقة الحادَّة بين ماضي الدار وحاضرها، إذ إنَّ التحوّل الذي يعتري المكان آنياً يجعل الشاعر يحسّ المفارقة بين ثيمتين متفارقتين : ثيمة الموت في صورة المكان الطللي، وثيمة الحياة في صورة المكان الماضي.

ويؤدّي الفعل "أوحشت بعد ضُمَّرٍ" دوراً وظيفياً في التدليل على الأثر المأساوي الذي تركته الصورة المفارقة في نفسيّة الشاعر، حيث يرتبط معنى الوحشة بحالة الرعب الذي يستشعره الإنسان في اللحظة الطللية. كما أنَّ هذه الكلمة توحي من ناحية أخرى بحالة السَّلْب الثقافي الحياتي التي يفرضها منطق الجدب والعفاء.

---

(١) الملث : المطر الدائم.

(٢) المراح : مأوى الإبل والغنم والبقر. الحلول : النزول في المكان. الرعابيب : للواحدة رعبوبه : الناعمة من الجواري.

(٣) الحقاب : شيء تعلق به المرأة الحلي وتشده في وسطها.

وهكذا تتجلّى المفارقة في رؤية الشاعر بين زمنٍ يجسّد كينونة الحياة وحركية الإنسان، ومفردات الثقافة الإنسانية اللازمة لإقامة الحياة "بعد ضمّرٍ كالسّعالي (ثقافة القوة والعمل...، ومراحٍ ومسرحٍ وحلولٍ ورعابيبٍ كالدّمى (ثقافة الجمال)، وكهولٍ ذوي ندىً وحلومٍ وشباب أنجاد (ثقافة الكرم : الحياة والنشاط).

ومما يزيد من إحساس الشاعر بالمفارقة أيضاً تحوّل الثقافي الإيجابي إلى واقعٍ سلبي ملموس، حيث تصبح الصّبا وهي ريح الشمال المحببة إلى نفوس العشاق أثراً سالباً موجهاً إلى المكان/الحياة "غيرتها الصبا"، وكذلك يتحوّل المطر الرامز إلى معنى الخصب والتجدد في الحياة إلى عامل هدمٍ وتدمير للحياة ذاتها "وكلّ ملثٍّ دائم الرعد مرجحن السحاب".

لقد أدّت مركزية المفارقة في هذا النصّ فاعليةً واضحة في انسجام النصّ وانسجام الفكرة المحورية التي أظهرت فجيعة الشاعر بالمكان. وقد بدت هذه المركزية المفارقية من خلال التقاطع بين مفهومات كثيراً ما أرقت الشاعر الجاهلي : قفر الدار "الموت" /خصب الدار الحياة، الوحشة/الإحساس بالأمان، سلطة الزمن/عجز الإنسان، والغياب الإنساني "بدن أتراب/والحضور اللا إنساني – الحيواني"، أوطنتها عفر الظباء، والشيب الحاضر/الشباب الماضي. ونتيجة لتوالي هاته المفارقات، فإن الشعر يدرك في النهاية بأنه ضحيّة لمفارقات الحياة وعجائبها فيتنامى توتره وانفعاله كلّما واجه الحقيقة وتساءل عن علة التحوّلات.

ويعبر لبيد عن إحساسه بالمفارقة المنبعثة من منظر التهدم المكاني بقوله[١] :

عَفَتِ الديارُ محلُّها فَمُقامُها ... بمنىً تأبَّد غَوْلُها فرجامُها[٢]
فمدافعُ الرَّيانِ عُرِّي رسْمُها ... خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُها[٣]
دِمَنٌ تجرَّمَ بعْد عَهْدِ أنيسِها ... حِجَجٌ خَلَوْنَ حَلالُها وحَرَامُها
رُزِقَتْ مرابيعَ النجومِ وصَابَها ... وَدْقُ الرَواعِدِ جَوْدُها فَرِهامُها[٤]
بن كلِّ ساريةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ ... وعشيَّةٍ مُتجاوبٍ إرزَامُها
فَعلاَ فُروعُ الأَيْهُقَانِ وأطفلت ... بالجهلتين ظباؤها ونَعَامُها[٥]
والعِينُ ساكنةٌ على أطلائِها ... عُوذاً تأجَّلُ بالفضاءِ بِهَامُها
وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنَّها ... زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُها
أو رَجْعُ واشمَةٍ أسِفَّ نَؤُورُها ... كِفَفاً تَعرَّضَ فوقهنَّ وِشامُها[٦]
فوقفتُ أسألُها وكيفَ سُؤالُنا ... صُمّاً خوالدَ ما يبينُ كَلامُها
عَرِيتْ وكانَ بها الجميعُ فأبكروا ... مِنْها وغُودِرَ نُؤيُهَا وثُمامُها[٧]

---

(١) لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ١٦٣-١٦٥.

(٢) تأبّد: توحش. الغول: ما انهبط من الأرض، وقيل هو والرجام : موضعان.

(٣) الوحي: جمع وحي وهو الكتابة. السلام: الحجارة.

(٤) الجود: المطر الكثير الشديد. والرهام : المطر اللين.

(٥) الأيهقان : جرجير البرّ.

(٦) النؤور: مادة الوشم. كففاً: دوائر وحلقات. الوشام : جمع وشم.

(٧) الثمام : نبت يلقى على البيوت من الحرّ أو تسدّ به خللها.

ينبع إحساس لبيد بالمفارقة في هذه الفاتحة النصية/الطلل من خلال المشهد الدرامي الذي يبرز الشعور المأساوي بانقلاب الحياة الإنسانية في صورة الطلل.

فالشاعر يصنع المفارقة، كما يبدو، ليكشف للمتلقي عن حالة الرصد والترقب التي يقوم بها في حيّز المكان المتحوّل، وليصور للمتلقي أيضاً مصير الضحية/الإنسان، وهي تتلاشى أمام سطوة التغير والتبدل. وهذا يعني أن الشاعر في وصفه للعفاء المكاني يقف عاجزاً متوتراً وهو يتأمّل زوال الحياة الإنسانية. لذا فقد تحدّث كارل زولكر عن قيمة المفارقة في الحياة قائلاً: "إن المفارقة الحقّة تبدأ بتأمّل مصير العالم بمعناه الواسع"[(١)]. وقد كان فريدريك شليكل قد توصل قبله إلى القول بأن " المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أن العالم في جوهره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة"[(٢)].

ويزداد انفعال الشاعر بأثر المفارقة عندما يرى باعث الحياة في ثقافة الإنسان الجاهلي يتحوّل إلى عامل هدم وتدمير. فقد كثف الشاعر في اللوحة الطلّلية الصور التي تشي بالمائية والسيولة والربيع على صفحة المكان "رزقت مرابيع النجوم..، من كل سارية وغاد مدجن....."، وهذه الصورة تجعل المتلقي، للوهلة الأولى، يتوقع أثراً إيجابياً في بعث الحياة مجدداً في المكان بعد خلوه من الأنيس. ولكن قدرة المفارقة على السحر والتمويه تحبط توقعات الشاعر والمتلقي عندما يضحي المطر موجّهاً لخدمة اللا إنساني:

(١) د.سي.ميويك، المفارقة، ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤.

فَعَلاَ فُروعُ الأيْهُقَانِ وأطفلت بالجهلتين ظباؤها ونَعَامُها[١]
والعِينُ ساكِنَةٌ على أطلائِها عُوذاً تأجَّلُ بالفضاءِ بِهَامُها

كما يصبح المطر ذا وظيفة دالة في تجلية حقيقة الموت الإنساني وسالبية المكان :
وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أقلامُها

وبالفعل، فإن هذا التشكل المفارقي داخل هذه الفاتحة النصيَّة يجعل الشاعر، منذهلاً بحالة التناقض بين توحش الطبيعة وتحضّر اللاإنساني/الظباء على حساب الوجود الإنساني، حيث نرى في المهشد المطري خلوّ المكان من أي وجودٍ حادثٍ للأثر الإنساني كما يجعله مدركاً لجدلية الفناء/الخلود في الحياة:
فوقفتُ أسألُها وكيفَ سُؤالُنا صُمّاً خوالدَ ما يبينُ كَلامُها

وينضاف إلى هذا أن التشكل المفارق في النص يسمح للشاعر باستحداث ثقافات إبداعية متخيلة، يواجه من خلالها فداحة الإحساس بالمفارقات السالبة.

ويحاول الشاعر الجاهلي، عادة، اصطناع المفارقات الشعرية، ليثبت نسقيته الفردية وتفردها في العمل عن غيرها، ومثالنا على ذلك قول طرفة بن العبد[٢] :
ولَسْتُ بِمِحْلالِ التِّلاع لبيتَةٍ ولكن متى يَسْتَرْفِدِ القومُ أرْفِدِ
وإن تَبغِني في حلقةِ القومِ تَلْقَني وإن تقتنصني في الحوانيت تصطدِ

(١) الأيهقان : جرجير البرّ.
(٢) طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠، ص ص ٤٢-٦٦.

متى تأتني أصبحْكَ كأساً رويَّةً وإن كنتَ عنها ذا غنىً فاغْنَ وازدَدِ
وإن يلتَقِ الحيّ الجميعُ تلاقني إلى ذِروةِ البيتِ الكريم المصمَّدِ
نداماي بيضٌ كالنجوم وقينَةٌ تروحُ علينا بينَ بُرْدٍ ومُجْسَدِ[1]
رحيبٌ قِطابُ الجيْبِ منها رقيقَةٌ بجَسِّ النَّدامى بَضَّةُ المتَجرَّدِ[2]
إذا نحن قلنا :أسمعينا، انبرت لنا على رِسْلها مطروفةً لم تشَدَّدِ

تبني الذات الشاعرة عالمها الفحولي المتفرد عبر مفارقتها في السلوك، للآخر الذي يهرب من حلول الأضياف بنزوله الأماكن المرتفعة البعيدة. وتسهم المفارقة الناجمة عن النفي "ولست بحلال..." في صياغة النموذج الإنساني الذي ينقذ الضحية — الإنسان الفقير من الموت، كما تفصح عن ثقافة مميزة للشاعر في كيفية تعامله مع موضوعات الحياة، فبدت ذاتاً ممتلئة تشغل فضاءات المكان/التجربة بأفعالها وسلوكها. ولأن هذه الذات مفارقة في تميزها عن الجماعي "يسترفد القوم...، فإن تبغني في حلقة القوم...، وإن تقتنصني في الحوانيت...، وإن يلتقِ الحي الجميع...، نداماي بيض"، فإنها تسعى إلى إعلاء شأن فرديتها وقيمة عملها عن طريق الحطّ من عمل المجموع بطريقة غير مباشرة. ولاشك في أن هذا الإحساس الطاغي بالنسقية الفردية يؤدي إلى بناء مفارقي تتولد عنه مفارقات جديدة حين يقول :

وما زالَ تَشْرابي الخمورَ، ولَذَّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتْلَدي
إلى أنْ تحامتني العشيرةُ كُلُّها وأُفْرِدْتُ إفرادَ البعيرِ المُعَبَّدِ

(١) المجسد: الثوب المصبوغ بالجساد والزعفران.
(٢) رحيب قطاب الجيب : واسعة الجيب.

رأيتُ بني غبراءَ لا ينكرونني ... ولا أهلُ هذاك الطِّرافِ المُمدَّدِ
ألا أيُّهذا الزاجري أحضرُ الوغى ... وأنْ أشهد اللذاتِ، هل أنتَ مُخلدي
فإن كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيَّتي ... فدَعْني أبادِرْها بما ملكت يدي
فلولا ثلاثٌ هنَّ من حاجة الفتى ... وَجَدِّكَ لم أحْفِلْ متى قامَ عُوَّدي
فمنهنّ سَبْقي العاذلاتِ بشربَةٍ ... كُمَيْتٍ متى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ
وكرِّي إذا نادى المُضَافُ مُحَنَّباً ... كَسِيدِ الغضا نَبَّهْتَهُ المُتَورِّدِ [١]
وتقصيرُ يومِ الدَّجنِ والدَّجنُ مُعجِبٌ ... ببَهكَنةٍ تحتَ الطِّرَاف المُمدَّدِ [٢]
كأنَّ البُرِينَ والدَّمَاليجَ عُلِّقت ... على عُشَرٍ، أو خِروَعٍ لم يُخضَّدِ [٣]
فَذَرْني أرَوِّي هامتي في حياتِها ... مخافَةَ شُرْبٍ في الحياةِ مُصَرَّدِ
كريمٌ يروّي نفسه في حياته ... ستعْلَمُ، إن مُتنا، صدى أيّنا الصّدي
أرى قبرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ ... كقَبْرِ غَوِيٍّ في البطالَةِ مُفْسِدِ
تَرَى جُثْوتَيْنِ من ترابٍ عليهما ... صفائحُ صُمٌّ من صفيحٍ مُنضَّدِ
أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي ... عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشَدِّدِ
أرى المال كنزاً ناقصاً كلّ ليلةٍ ... وما تنقُصِ الأيّامُ والدَّهْرُ يَنْفَدِ
لعمرُك إنَّ الموتَ ما أخطأ الفتى ... لكَالطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْياهُ باليَدِ [٤]

---

(١) المضاف : الخائف المذعور. السيد : الذئب.

(٢) الدجن: إلباس الغيم آفاق السماء. البهكنة : المرأة الحسنة الخلق الناعمة.

(٣) البرين: الأسورة والخلاخيل. الدماليج: العشر.

(٤) الطول : الحبل الذي يطول للدابة فترعى فيه.

تضعنا هذه الأبيات أمام ما يسمّى بـ "مفارقة الرؤية". وهي مفارقة تقوم في أساسها على التغاير والتعارض بين ثقافتين : ثقافة الشاعر وثقافة العشيرة/المجتمع إزاء التصرّف والعمل في الحياة.

فالشاعر يسعى وفقاً لنسقه الثقافي إلى تشكيل عالم اللذة المثال "وما زال تشرابي الخمور"، وهو في سعيه هذا يصطدم بالقانون المجتمعي الرافض لمثل هذه الثقافة الفردية. وقد ترتب عن هذه المفارقة الرؤيوية توجه المجموع /العشيرة إلى تحجيم الفردية الجامحة عند الشاعر بجعلها ضحيّةً منتقدَة مهملة لا قيمة لها في الحياة " وأُفْرِدْتُ إفرادَ البعيرِ المعَبَّدِ ".

ويطرح قانون المفارقة هنا جملة من الجدليات التي تصوّر الصراع الحادّ بين رؤية الشاعر ورؤية المجتمع : العبث: اللاعقل/الالتزام/العقل، والذاتية/القبليّة، والحياة/الموت، والكرم/البخل.

إن عالم الخمرة يشكل في ثقافة طرفة أداةً ناجعة لمواجهة حقائق كانت تشغل فكر الشاعر /الإنسان الجاهلي، فهو ينخرط في اللذة مثلاً ليتخلّص من قلق الموت ورهبته. وبما أنّ الموت أضحى في رؤية الشاعر حقيقة واقعة لاشك فيها، فإن لوم الآخر/المجتمع له بترْك هذا العالم يصبح مستحيلاً؛ لأنه —أي عالم الخمرة يجسّد اللحظة التي يهرب فيها الشاعر من حتمية الموت.

ونلحظ الشاعر بعد أن أعلن تمرّده على ثقافة العقل والالتزام يقدّم لنا تصوّراً جديداً لمفهوم الخلود داخل عالمه النسقي الفحولي، إذ تنحصر عيشة الفتى في ثلاث مفردات ثقافية هي :

أ- ثقافة الخمر والتمرّد على الرقيب الاجتماعي/العواذل.

ب- ثقافة الكرم وإغاثة المستغيث.

ج- ثقافة الاستمتاع بالجمال الأنثوي.

وهذه المفردات الثقافية في عالم الشاعر تحقق حالة من التصادم والصراع بينه وبين مجتمعه، إذ يتخذ الشاعر من الإسراف واللامبالاة هدفاً لمفارقة مفاهيم سائدة في ثقافة القبيلة كالتعقّل والانسجام مع رأي المجموع.

فالتأمّل الدقيق في هذه المفردات يشي بأنها قائمة على فكرة الارتواء، وهذه الفكرة توضح مفهوم الخلود الذي أشرنا إليه كما يبدو في ثقافة الشاعر، وهو ما أشار إليه الشاعر فعلاً بقوله :

كريمٌ يروّي نفسه في حياته ستعْلَمُ إن متنا غداً أيُّنا الصّدي

فالكرم يرتبط عند الشاعر بمسألة بعث الحياة والإعلاء من قيمتها، في حين يقترن البخل عنده بمفهوم البطالة والفساد الذي يفقد الحياة صفاءها ورونقها. وبما أن مصير الكريم والبخيل في النهاية واحد، فإن الذي يبقي ذكر الإنسان حيّاً بعد مماته يغدو مقتصراً على ثقافة الفعل والكرم.

ومن المفارقات المدهشة التي يلمسها الشاعر داخل النسيج الاجتماعي الذي ينتمي إليه، أنَّ الموت يفني الإنسان الكريم ويمنح الإنسان البخيل المتشدّد دوام البقاء. وهذه المفارقة تنم عن رؤية نفسية انفعالية لما يراه الشاعر متعارضاً مع خطه النسقي الثقافي، فالإنسان الكريم هو الأحقّ بالبقاء نظراً للمسؤولية التي يحملها في حفظ حياة الإنسان ومنعه من أن يكون ضحيّة للموت.

قدّم طرفة في هذه المعقلة رؤية مفارقة لرؤية النسق الجمعي، وقد حاول من خلال هذه الرؤية الذاتية المفارقة أن يمْحو رؤية المجتمع، ويكشف سلبيتها في التعامل مع طروحات الحياة الجاهلية، لذا فقد جاء التكرار المكثف لفعل الرؤية "رأيت بني غبراء..، أرى قبر نحامٍ...، ترى جثوتين من تراب عليهما....، أرى الموت يعتام الكرام...، أرى العيش كنزاً ناقصاً....، دالا مهماً على مقصدية الشاعر في فرض هيمنة نسقه الثقافي على كلّ ما يعترضه ويتضاد معه.

وفي ضوء "هذا المنظور الوجودي للزمن الموت والحياة، ينهار نظام القيم تماماً، وينفجر الحسّ الفردي مدمراً الوعي الجماعي، وملغياً شرعية نظام القيم الذي كان الشاعر قد عبر عن انتمائه العميق إليه قبل انبثاق وعي الموت"(١).

وقد تمكن الشاعر بفعل اصطناع المفارقات في هذا النصّ من تشكيل وحدة نصيّة ملتحمة في فكرتها وأجزائها، فطرح الفكرة وبيّن من خلالها تصادم الرؤى وتفارقها، ولم ينته منها إلى غيرها دون أن يبسط النظر فيها من كلّ أوجهها.

وإذا كان طرفة قد قدّم رؤية مفارقية شاملة لفلسفة الكرم والبخل في إطار موضوعة الخلود، فإن حاتماً الطائي يناقش هذه الفلسفة بصورة مفارقة في سياق موضوعة العاذلة، فيقول(٢) :

---

(١) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة -نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي- البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٣٠٧.

(٢) حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، ص ص ٥٦-٥٧.

أمِنْ سميَّة دمْعُ العين تذريفُ ... لو أنَّ ذا مِنْكِ قبلَ اليومِ معروفُ
كأنّها يومَ صدَّت ما تُكلِّمُني ... ظبيٌ بعُسْفانَ ساجي الطرْفِ مطروفُ[1]
تجلَّلتني إذ أهوى العصا قِبَلي ... كأنّها صنَمٌ يُعْتادُ معكوفُ [2]
المالُ ما لكمُ والعبدُ عبدُكُمُ ... فهَلْ عذابك عنّي اليوم مصروفُ
تنسى بلائي إذا ما غارَةٌ لقِحَتْ ... تخرُجُ منها الطُّوَالاتُ السّراعيفُ [3]
يخرجْنَ منها وقد بُلَّتْ رحائلُها ... بالماءِ يركضُها المُرْدُ الغَطاريفُ [4]
قد أطعنُ الطعنةَ النجلاءَ عن عُرُضٍ ... تصْفرُّ كفُّ أخيها وهْوَ منزوفُ
لا شكَّ للمرْءِ أنّ الدَّهرَ ذو خَلَفٍ ... فيه تفرُّقَ ذو إلفٍ ومألوفُ

قبل الشروع في تأويل بنية المفارقة في هذه الأبيات لا بدَّ من الإشارة إلى مناسبتها كما وردت في الديوان. فقد ورد في الخبر أن "سمية زوج أبي عنترة اتهمت عنترة بأنه قد راودها عن نفسها، وكان ذلك قبل ان يدّعيه أبوه ويلحقه بنسبه، فغضب أبوه وانهال عليه بالضرب، فأكبت عليه سمية تستنقذه، فكفّ عنه، فلما رأت جراحه بكت إشفاقاً عليه"[5].

---

(١) عسفان : اسم موضع. ساجي الطرف: فاتر النظرة. مطروف: أصيب طرفه بثوب أو غيره.

(٢) تجللتني : علتني.

(٣) السراعيف: الواحدة. سرعوفة : الفرس الطويلة الخفيفة.

(٤) الغطاريف : الواحد. غطريف: الشاب والسيد الشريف.

(٥) انظر الخبر في الديوان، ص ١٥٧.

إن هذا الخبر كان حافزاً للشاعر على رصد المفارقات التي يواجهها داخل النسق الاجتماعي الذي ينتسب إليه، إذ يكشف النصّ للمتلقي عن مفارقة كبيرة بين البياض الذي يمثل صورة الحرية والسيادة / سميّة/الزوج، وبين السواد الذي يعكس صورة الذلّ والعبودية/عنترة.

إن الشاعر يصنع المفارقة ويجعل من ذاته ضحية للمفارقة، فهو ينمذج ذاته ليظهر للمتلقي صورة الظلم الاجتماعي ومفهوم الطبقية وما يمكن تسميته بالتمييز العنصري في لغة السياسة المعاصرة :

المالُ ما لكمُ والعبدُ عبدُكُمُ   فَهَلْ عذابك عنّي اليوم مصروفُ

ومن المفارقات التي يمكن أن تنطرح في إطار التشكل البنائي الكلي للمفارقة خيبة التوقع التي يلمسها الشاعر في عالم البياض/الأحرار، إذ نرى أن طاقة الهامشي وثقافته في البطولة تسخَّر لصالح الفوقي والاستعلائي الذي يتنكّر بدوره لكل جهد بُذل في خدمته "تنسى بلائي إذا ما غارةٌ لقحت..."، لا بل إن هذا العالم ورمزه سهيَّة يمارس على الضحية/الشاعر نوعاً من الكذب والخداع عندما يتظاهر بأنه يشارك الضحية مأساتها، ولعلّ هذا المظهر المتصنع الزائف سرعان ما يزيد من إحساس الشاعر بالمفارقة عندما يدرك حقيقة زيفه :

أمِنْ سميَّة دمْعُ العين تذريفُ   لو أنَّ ذا مِنْكِ قبلَ اليومِ معروفُ

إن الغاية التي يتوخاها صانع المفارقة / عنترة من التشكيلات المفارقة داخل النصّ تنحصر في رغبته في فضح النسق الاستعلائي المهيمن. فهذا النسق الاستعلائي يسعى إلى حرمان الشاعر من قيمتين تعدان جوهر الحياة وأساس السعادة الإنسانية، وهما الحرية والحبّ من خلال تذكيره بعقدة السواد.

يقول عنترة [1]:

عجبتْ عُبيلةُ من فتىً مُتَبَذّلِ عاري الأشاجعِ شاحِبٍ كالمُنْصُلِ [2]
شَعْثِ المَفارِقِ مُنْهَجٍ سِربالُهُ لم يدَّهِنْ حَوْلاً ولم يترَجَّلِ [3]
لا يكتسي إلاّ الحديدَ إذا اكتسى وكذاكَ كلّ مُغَاوِرٍ مُسْتَبْسِلِ
قد طالما لبسَ الحديدَ، فإنّما صَدأُ الحَديدِ بجلدِهِ لم يُغْسَلِ
فتضاحكت عجباً وقالت قولة : لا خيرَ فيك، كأنّها لم تَحْفِلِ
فعجِبْتُ منها حينَ زلّت عينُها عن ماجدٍ طَلْقِ اليدينِ شمردَلِ [4]
لا تَصْرِميني يا عبيلُ وراجعي فيَّ البصيرةَ نظرةَ المتأمِّلِ
فلرُبَّ أملحَ منكِ دلاً فاعلمي وأقرَّ في الدنيا لعينِ المُجتلي [5]
وصَلَتْ حبالي بالذي أنا أهلُه مِنْ ودّها، وأنا رخيّ الطِّوَلِ [6]

---

(١) ديوان عنترة، ص ١٩٠.

(٢) متبذل: باذل نفسه في الحرب والأسفار. عاري الأشاجع : قليل اللحم. المنصل : السيف.

(٣) شعث المفارق: مغبر الشعر. المنهج: البالي.

(٤) الشمردل: الطويل

(٥) المجتلي: الناظر.

(٦) المطول: الدابة.

تقوم المفارقة هنا على سخرية المحبوبة عبلة رمز النسق الاستعلائي من ضَحية النسق العامل/عنترة. فالإعداد الثقافي البطولي الذي يظنه الشاعر وسيلة ناجحة لجلب اهتمام الآخر/عبلة واستمالة قلبه يصبح مجالاً للهزء واللامبالاة " عجبتَ عُبيلةُ من فتىً مُتَبَذِّل...، فتضاحكت عجباً... ".

إن سخرية المحبوبة من قيمة الفعل البطولي للضحية تزيد من انفعال الشاعر وغضبه؛ لأنه يرى أن الحظّ من شأنه ناجمٌ عن موقف الآخر/المحبوبة- المجتمع من عقدة اللون لديه. كما أنَّ هذا الموقف السلبي الساخر تجاه الضحيَّة يبعث على الدهشة فعلاً؛ لأن الثقافة التي يتقربُ بها الشاعر إلى هذا النسق الاستعلائي لكي ينال رضاه هي من ضرورات حفظ الحرية والحبّ في الفكر الجاهلي. وهكذا يصوّر لنا عنترة عن طريق المفارقة نسقاً اجتماعياً أرستقراطيا ظالماً ومُفرغاً من العواطف الإنسانية، لا يعترف بمكانةٍ للضعيف أو العبد فيه، الأمر الذي دفع الشاعر/الضحية إلى الردّ على النظرة الدونية تجاهه بسخرية مماثلة تثبت عظمته وتميزه الفرديّ:

فلَرُبَّ أملحَ منكِ دلاً فاعلمي وأقرُّ في الدنيا لعين المُجتلي
وصَلَتْ حبالي بالذي أنا أهلُه بِنْ ودِّها وأنا رخيّ الطْوَلِ

ويحاول الشاعر الجاهلي من خلال موضوعة الحرب أن يصنع مفارقة الموقف أو مفارقة السلوك الإنساني ليجعل من خصمه ضحيّة مزدرية نظراً لتجاوزها كل ما هو أخلاقي ملزمٌ في العهود.

قال الفند الزِّمَّاني، واسمه شهل بن شيبان(١):

صــفحنا عـــن بـــني ذُهـــل   وقلنــــا القـــومُ إخـــــوانُ
عســـى الأيّـــام أن يَرْجعـــ   ـــنَ قومـــاً كالـــذي كانــــوا
فلمّـــا صـــرّحَ الشــــرُّ   فأمســـى وهْـــوَ عُريـــانُ
ولم يبـــقَ ســـوى العُـــدوا   نِ دنّـــاهم كمــــا دانــــوا
شَـــدَدْنا شـــدّةَ الليــــثِ   غَــدًا والليـــثُ غَضْبـــانُ
بضَـــرْبٍ فيـــه توهـــينٌ   وتخضـــيعٌ وإقـــــرانُ
وَطَعْـــنٍ كَفَـــم الـــزِّقِّ   غـــذا والـــزِّقُّ مَـــلآنُ
وفي الشـــرِّ نجـــاةٌ حيـــ   ـــن لا ينجيـــك إحســـانُ
وبعض الحلم عند الجهـــ   ـــل للذلّةِ إذعــــانُ

تطـرحُ هـذه الأبيـات مفارقـة واضحـة في ثقافـة الشـاعر الجـاهلي بـين صـورة العفـو والسماحة التي يتّسم بها قوم الشاعر، وصـورة الغـدر كمـا بـدت عنـد بـني ذُهـل. فالشـاعر يتوقّع، للمرّة الأولى، أن يكون موقف بـني ذهـل مـن قومـه موقفـاً إيجابيـاً ينـدرج في إطـار المعاملة بالمثل أو في إطار الأخوة والتوحد " صـفحنا عـن بـني ذُهـل....، عسـى الأيّـام أن يَرْجعـنَ قوماً كالذي كانوا ....، إلا أن توقعـات الشـاعر المتحـدث بضـمير النسـق الجمعـي جاءت خائبة وفي غير مكانها. فالمعاملة الحسنة، كما يرى الشـاعر، قوبلـت بالغـدر والشـر والتخلي عن العقد الاجتماعي/التوحد والأخوة "فلما صرّح الشرّ..."، وقد ترتّـب علـى هـذه

(١) الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، تحقيق وتعليق: علي المفضل حمودان، المجلد الأول، مطبوعـات مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث بدبي، ط١، ١٩٩٢، ص ص ٣٦٠-٣٦١. والفند الزماني هو شهل بن شيبان، ويسمى فنداً لأنه وفد ساعياً في صلح، وكان شيخاً هرماً، فقال القوم ما تُغني عنا هذه العشمة، وهي الشجرة البالية، ويقال لها العشبة أيضاً، يعنون سنه وهرمه، فقال أما ترضون أن أكون لكم فنداً أي حصـنـاً تلجؤون إليه، فسمي بذلك.

المفاجأة إحساس عميق من قبل الشاعر بالمفارقة الأمر الذي جعله أو جعل النحن الجمعي يتخلّى عن الإيجابي /الصفح... واستحداث السلبي/الحرب. ومثلما جاء إحساس الشاعر بمفارقة الموقف حاداً وبالغ الأثر في نفسه، فقد كانت الاستجابة لهذا الشعور بقدر تأثير وقع المفارقة عليه "شددنا شدة الليث عدا والليث غضبان". لذا، فقد انتصر النسق الجمعي الذي يمثله صوت الشاعر لذاته عندما جعل من بني ذهل ضحيَّة لموقفها السلبي، حيث بدت صورة هذه الضحية مهزومة ضعيفة، ومتحولة من حدّ الكرامة إلى حدّ الإذلال والإهانة. وتزداد فاعليَّة المفارقة في هذا النص، بنائياً، عندما يصنع الشاعر من المفارقة المطروحة مفارقة أخرى ترتد في خيوطها إلى مفارقة الموقف ذاته. فنحن نجد الشاعر نتيجة لإحساسه بالمفارقة بين نمطين من السلوك يرى الأشياء رؤية مغايرة ومفارقة لجوهرها وحقيقتها، فهو يرى في الشر نجاة وفي الحلم ذلة، وهذه الرؤية لا يمكن أن تستقيم عند الإنسان العاقل؛ لأن الشر، كما هو معلوم، وخيم المرتع؛ ولأن الحلم صفةٌ محببة إلى النفس الإنسانية، ويمكن أن يكون سبيلاً للنجاة من الشر والذل. وفي الحقيقة، فإن رؤية الشاعر هنا جاءت متوافقة مع مفارقة الموقف الذي أشرنا إليه، إذ أصبح الشاعر ينظر إلى المفاهيم التي يطرحها من منظور مفارقي. فالشر يضحي مجدياً عند الشاعر؛ لأنه جرَّب نقيضه /الإحسان مع الخصم فقوبل الإحسان /الصفح بغدرٍ وشر، وهذا يقود الشاعر إلى الاستنتاج بأن الحلم لا يكون في موضعه عندما يصبح الخصم الجاهل معتدياً، بل إن الحلم يحوّل في مثل هذه الحالة إلى نوع من الخنوع والذلة، وهو يصدر في هذه الفلسفة عن ثقافة إنسان خبير بالحرب مجرّب لها.

وأما نص الصعلكة فإنه يطرح ما يسمى بـ "مفارقة الاستخفاف بالذات"، وسنلحظ في النص الآتي الكيفية التي يتعامل بها الشاعر الصعلوك مع هذا النوع من المفارقة.

قال عمرو بن براقة الهمداني (١) :

تقول سليمى لا تعرَّض لتَلْفَةٍ ... وليلُك عن ليلِ الصعاليك نائمُ (٢)
وكيف ينام الليلَ مَن جُلُّ مالِهِ ... حسامٌ كلونِ الملحِ أبيضُ صارمُ
غموسٌ إذا عضَّ الكريهةَ لم يَدَعْ ... لها طمَعاً، طوعُ اليمينِ مُلازِمُ
ألم تعلمي أنَّ الصعاليك نومُهم ... قليلٌ إذا نام الخَلّيُ المُسالِمُ
إذا الليلُ أدجى واكفهّر ظلامُهُ ... وصاحَ من الأفراطِ بومٌ جواثِمُ (٣)
ومالَ بأصحاب الكرى غالِبَاتُهُ ... فإنّي على أمر الغَوايةِ حازمُ
كذبتم وبيت الله لا تأخذونها ... مُراغَمةً ما دَام للسيفِ قائمُ
تحالَفَ أقوامٌ عليَّ ليَسْلَموا ... وجرّوا عليَّ الحربَ إذْ أنا سالمُ
أفاليومَ أُدعى للهَوادَةِ بعدما ... أُجيلَ على الحيِّ المذاكي الصَّلادِمُ (٤)
وإنَّ حريماً إذْ رجا أن أرُدّها ... ويذهَبَ مالي يا ابنة القيلِ حالم (٥)
متى تجمع القلب الذكيَّ وصارِماً ... وأنفاً حميّاً تجتنبكَ المظالِمُ
متى تطلب المالَ المنَّعَ بالقنا ... تعِشْ ماجداً أو تخترمْكَ المخارِم
وكنتُ إذا قومٌ غزوني غزوتُهم ... فهلْ أنا في ذا يا لهَمْدان ظالمُ

---

(١) شرح حماسة أبي تمام، ص ص ٣٥٠-٣٥٣.

(٢) التلفة: الهلكة.

(٣) الأفراط: جمع فرط، وهو جبيل صغير. الجواثم: الرابضة.

(٤) المذاكي: الحسن من الخيل: الصلادم : الشديد.

(٥) القيل: الملك من ملوك حمير.

ولا أمن حتى تغشم الحربُ جهرَةً عبيدَةَ يوماً والحروبُ غواشِمُ
أمستبطئٌ عمرو بنُ نعمانَ غارتي وما يُشبهُ اليقظانَ من هو نائمُ
إذا جرَّ مولانا عليه جريرَةً صبرنا لها، إنّا كرامٌ دعائمُ
وننصرُ مولانا ونعلمُ أنَّه كما الناسُ مجرومٌ عليه وجارم[1]

إن العالم الذي تصنعه الذات المتصعلكة في الشعر الجاهلي يوظف الخيال والحلم لبناء الذات وفرض وجودها بفعل التجربة الثقافية داخل حدود المكان. وبما أن عالم الصعلكة هذا يبدو دائماً متوتراً مستوفزاً نتيجة لتعارض مفرداته النسقية مع النظام القبلي الصارم، فإن إحساس الشاعر الصعلوك بالمفارقات الناتجة عن هذا الصراع يكون مرتبطاً بالانفعالات النفسية الداخلية عند الذات المتصعلكة؛ لأنها ترى أفعال النظام الجمعي، من وجهة نظر مفارقة، محاولة لإيقاع الظلم بالشاعر الصعلوك، وجعله ضحية لتمرده على صوت الجماعة.

وهكذا جاء إحساس عمرو بن براقة بمعنى هذه المفارقات في هذا النص، إذ إن الشاعر يتعجب ويندهش لصوت العاذلة/سليمى الذي يدل اسمها المصغر على مدى حرصها على سلامة الشاعر ومحبتها له - يتعجب ويندهش؛ لأنه يعلم بأن النزوع إلى الدعة والهوادة في ثقافة الصعلوك يعني الاستسلام إلى الموت بسهولة، لذا فقد سخر الشاعر من هذا المطلب ليقينه بأنه في رؤية النسق الجمعي المضاد مجرم خارج على رابطة الدم ونظرية العقد الاجتماعي، ومثل هذا الجرم يعدّ جريرة كبيرة تستحق العقاب والقتل:

(١) الجارم: المجرم.

تقول سليمى لا تعرَّض لتَلْفَةٍ وليلك عن ليلِ الصعاليك نائمُ
وكيف ينام الليلَ مَن جُلُّ مالِهِ حسامٌ كلونِ الملحِ أبيضُ صارمُ
أفاليومَ أُدعى للهَوادَةِ بعدما أُجيلَ على الحيِّ المذاكي الصَّلادِمُ

وتشكل المفارقة في هذا النص بنية مولدة لبنى مفارقية أخرى، ومن هذه البنى محاولة الشاعر أن يرسم للصعلوك أناً مفارقة في شخصيتها وفكرها وسلوكها لأيِّ إنسان آخر:

ألم تعلمي أنَّ الصعاليك نومُهم قليلٌ إذا نَام الخَلِّيُّ المُسالِمُ
إذا الليلُ أدجى واكفهَرَّ ظلامُهُ وصاحَ من الأفراطِ بومٌ جواثِمُ
ومالَ بأصحاب الكرى غالِبَاتُهُ فإنِّي على أمر الغَوايةِ حازمُ

وتكتسب كلمة "الغواية" دلالتها المفارقة المجسدة لحالة الصراع بين عقيدتين، الأولى عقيدة الجماعة التي ترى في انحراف الصعلوك عن إرادتها ونظامها غواية سالبة، والثانية عقيدة الصعلوك الفرد الذي يدفعه الاعتداد بالذات إلى تحدي المجموع بتقويض نظامه، واتخاذ الغواية مسلكاً إيجابيا مفارقاً لرؤية النسق الجمعي، وهدفاً لجعل هذا النسق ضحيَّة لتجاوزات الفرد، ومجالاً للتهكم والتندّر بمجتمع كسول يهمل دور الفرد، ويركن إلى النوم ولا يعلي من قيمة العمل والفعل البطولي:

وكنتُ إذا قومٌ غزوني غزوتُهم فهلَ أنا في ذا يا لهمدان ظالمُ
أستبطئٌ عمرو بنُ نعمانَ غارتي وما يُشبهُ اليقظانَ من هو نائمُ

ويبلغ ذكاء الشاعر أوجه في صناعة المفارقة عندما يوجه نقداً لاذعاً للمجتمع من خلال قوله :

إذا جرَّ مولانا عليه جريرَةً صبرنا لها، إنّا كرامٌ دعائمُ
وننصرُ مولانا ونعلمُ أنّه كما الناسُ مجرومٌ عليه وجارم

فاللغة الرامزة في هذين البيتين تتضمن مفارقة بصورة بعيدة عن المباشرة والوضوح، بين عالم الصعلكة وعالم القبيلة. فالصعاليك ينصرون مولاهم وكلّ من ينتمي إلى رابطتهم سواء أكان مجروماً أو جارماً، وهم بذلك يفترقون عن عالم القبيلة الذي يتبرأ من الفرد المجرم فيصبح منبوذاً غير معترفٍ به.

وتتجلّى المفارقة في مشهد الظعائن عند زهير بن أبي سلمى بوصفها بنية صغرى فاعلة ودينامية داخل البنية الكبرى للمعلقة. يقول زهير[1]:

تبصَّر خليلي، هل ترى من ظعائنٍ تحمَّلْن، بالعلياءِ، من فوق جُرْثُمِ[2]
عَلَوْنَ بأنماطٍ، عِتاقٍ، وكِلّةٍ وِرَادٍ حواشيها، مُشاكهةِ الدّمِ[3]
وفيهنّ مَلْهىً، للصديق ومَنْظَرٌ أنيقٌ، لعينِ الناظرِ، المتوسّمِ
بكَرْنَ بكوراً واستحرْنَ بسُحْرَةٍ فهنّ لوادي الرّسّ كاليدِ للفَمِ
جعلنَ القَنانَ عن يمين، وحَزْنَهُ ومن بالقَنان، من مُحِلٍّ، ومُحْرِم

(١) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ١١-١٣.
(٢) جرثم: موضع ماء.
(٣) الأنماط: جمع نمط، وهو ما يبسط من صنوف الثياب. الكلة : الستر الرقيق. الوراد: جمع ورد وهو الأحمر.

ظهــرْنَ مــنَ السُّــوبانِ، ثــمَّ جَزَعْنَـــــهُ علــى كــلِّ قَيْنِــيٍّ قشــيبٍ ومُفَـــــأمِ(١)
كــأنَّ فُتَــاتَ العِهْــن، في كــلِّ منـــــزلٍ نــزلْنَ بــه، حَــبُّ الفنا، لم يُحطَّـــمِ(٢)
فلمَّـــا ورَدْنَ المـــاء، زُرْقـــاً جِمَامُـــــهُ وضَــعْنَ عصــيَّ الحاضِــر، المتَخيِّــــــمِ
ووركْــنَ في السُّــوبان يعلــونَ متنـــــهُ علــيهنّ دَلُّ النــاعِمِ، المُتَنَعِّــــــمِ (٣)

يسعى صانع المفارقة في وحدة الظعائن إلى إظهار حدة المفارقة بين الموت والحياة في عالم الحرب. وهو يقدم عبر هذه المفارقة رؤية ثاقبة متبصرة لما ستؤول إليه الحرب من دمار للمكان، وغياب للإنسان من خلال دور الضحية الذي تمثله الظعائن في هذا المشهد. وقد برع الشاعر في إضفاء الصفات الجمالية على المجموع المؤنث، فجعل المتلقي يتعاطف مع هذا المؤنث لأنه مصدر الجمال وجوهر الخصب في الحياة الإنسانية. وهذا الحس الإنساني بغياب الضروري والنافع في الحياة يترتب عليه نشوء موقف للإنسان من جدلية الحياة والموت.

لقد بدت المفارقة ماثلة بين الموت والحياة بفعل التصوير الدقيق لحركة الظعائن، وقد كان الشاعر يهدف من خلق هذه المفارقة إلى إعلاء قيمة الحياة بإبراز التشبث الإنساني بها عن طريق ابتداع التحول ورحلة الكشف "تحملن ....، جعلن القنا...، علون بأنماط..، وركن في السوبان، بكرن بكوراً واستحرن بسحرة...، فلما وردن...".

ولا غرابة في أن شعور الضحية/الظعائن بأثر المفارقة يظهر بصورة دالة من خلال فكرة المائية الموجودة في الوحدة النصية نفسها. فالظعائن، كما يبدو، تغادر المكان المعرفة/الماء "تحملن ... من فوق جرثم" إلى ماء آخر مجهول المكان "فلما وردن الماء...، وضعن عصيّ الحاضر المتخيم". وهذا التحول يدل على أن الظعائن ترفض الحياة/الماء في مكان معلوم ينذر بالخطر والموت، في حين أنها تتمسك بالحياة /الماء حتى لو كانت الحياة في مكان مجهول؛ لأنه بعيد عن الحرب ومخاطرها؛ ولأنه يتضمن صفو الحياة ونقاءها "... زرقاً جمامه".

ولقد كان المسوغ لهذا التحول من الماء إلى الماء في رحلة الظعائن ناجماً عن إحساس الضحية بالموت، الذي يهدد حياتها أو تحمله معها للتذكر في سيرها نحو المستقبل كما تشي دلالة اللون الأحمر " وِرَادٍ حواشيها مُشاكهة الدّمِ".

إن المفارقة التي أسسها زهير في المشهد الظعائني تمتد على المستوى البنائي، إلى مفارقة الحياة والموت التي افتتح بها الشاعر معلقته:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تكلّم بحومانة الدُّراج فالمتثلّم
ودارٌ لها بالرَّقمتين كأنّها مَرَاجِعُ وشمٍ في نواشِرِ معْصَمَ
بها العينُ والآرآمُ يمشين خلفةً وأطلاؤها ينهضْنَ من كلّ مجثمِ
وقفتُ بها من بعدِ عشرين حجّةً فلأياً عرفت الدار بَعْدَ التوهُّمِ
أثافيّ سُفعاً في مُعرّس مِرْجَلٍ ونُؤياً كجِذْمِ الحوض لم يتثلّمِ
فلمّا عرفتُ الدار قلتُ لربعها: ألا عِمْ صباحاً أيها الربعُ واسلمِ

فالشاعر يقف من بعد عشرين حجة لينقل لنا بإحساسه المرهف المفارقة العجيبة بين زمن الدار ماضياً وزمنها حاضراً. فحاضر الدار متصل بالموت بسبب التهدم المكاني والغياب

الإنساني، إذ يحلّ الحيواني مكان الإنساني، ويضحي الفعل الإنساني أثراً جامداً يدلّ على حالة الشلل التام لفاعلية الإنسان داخل المكان، وليست صورة أمّ أوفى الضحية الأنثى هنا إلاّ امتداداً مفارقياً للأنثوي الضحية أيضاً في مشهد الظعائن.

ترمز المفارقة في الشعر الجاهلي إلى حس مرهف لدى الشاعر الجاهلي في تعامله اليومي المعيش، وما يكتنفه من أحداثٍ وتجارب يحدد فيها موقفه تجاه الإنساني والكوني.

ومن النماذج الشعرية التي تجلّي المفارقة الرامزة إلى تصدع العلاقة الإنسانية، قول أمية بن أبي الصلت(١):

غذوتك مولوداً وعُلْتُكَ يافعاً ... تُعَلُّ بما أُدني عليك وتنهلُ
إذا ليلة نابَتْكَ بالشكْوِ لم أبتْ ... لشكواكَ إلاّ ساهراً أتململُ
كأني أنا المطروقُ دونك بالذي ... طُرِقْتَ به دوني وعيني تَهْمُلُ
تخافُ الرّدى نفسي عليك وإنّها ... لتَعْلَمُ أنّ الموتَ حَتْمٌ مؤجّلُ
فلمّا بلَغْتَ السنّ والغايةَ التي ... إليها مَدى ما كنتُ فيك أؤمّلُ
جعلتَ جزائي منكَ جبهاً وغِلْظَةً ... كأنك أنت المُنعِمُ المتفضّلُ
فليتَكَ إذ لم تَرْعَ حقّ أبوّتي ... فعلتَ كما الجارُ المجاورُ يفْعَلُ
زعمتَ بأني قد كبرتُ وعِبْتَني ... ولم يمضِ لي في السنّ ستّون كمّلُ
وسَمّيتني باسم المُفَنَّدِ رأيُهُ ... وفي رأيك التفنيدُ لو كنتَ تَعْقِلُ (٢)
تراقبُ مني عثرةً أو تنالها ... هَبِلْتَ وهذا مِنكَ رأيٌ مُضَلَّلُ
وإنّك إذ تُبقي لِحامى موائلاً ... برأيك شاباً مرة لمغفّلُ

---

(١) أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمع وتحقيق ودراسة: عبدالحفيظ السلطي، ط٢، ١٩٧٤، ص ص ٤٣٠-٣٥.

(٢) الفند : الخرف وإنكار العقل. اللحام: اغتياب الناس.

وما صَوْلَةُ الحقِّ الضئيلِ وخطْرُهُ إذا خَطَرَتْ يوماً قَساوِرُ بُزَّلُ [١]
تراهُ مُعِدّاً للخلافِ كأنَّهُ بِرَدٍّ على أهلِ الصوابِ موَكَّلُ
ولكن من لا يلْقَ أمراً ينوبُهُ بعُدَّته ينزل به وهو أعزَلُ

يجسّد هذا النصّ ذروة الإحساس بالمفارقة الفاجعة على صعيد العلاقة الإنسانية بين الأب والابن. ويحوّل الابن صانع المفارقة، كما نرى، والده إلى ضحيّة بائسة لهذه المفارقة، حيث لم تكن توقعات الأب وظنونه في مكانها.

فالأبُ يقوم بواجبه نحو ابنه خير قيام كما تملي عليه شروط الأبوة في الفكر الإنساني، فهو يتعهده بالعناية والرعاية، ويسهر الليل الطويل إذا أصاب ابنه مصاب، ويخاف عليه من الموت ويفتديه بروحه من أجل البقاء. فكلُّ هذا الموقف الإنساني النبيل يعكس الدُّور الكبير لمعنى الأبوّة في الحياة، إذ يحاول الأب هنا أن يعدّ ابنه إعداداً أخلاقيّاً وثقافياً للحياة منذ الصغر لكي يقطف ثمرة هذا الإعداد، ولكنه في حقيقة الأمر يُصاب بالذهول عندما يتحوّل مع تقدّم الزمن إلى ضحيّة محزنة عندما تخيب آماله في هذا الابن العاق:

فلمّا بلَغْتَ السنّ والغايةَ التي إليها مَدى ما كنتُ فيك أؤمِّلُ
جعلتَ جزائي منكَ جبهاً وغِلْظَةً كأنك أنتَ المُنعِمُ المتفضِّلُ

إنَّ الابن يؤدي في هذا النص وظيفة الإنسان الخارج على منظومة الأخلاقي والمقدّس في العرف الإنساني، لأن الشرط الديني والأخلاقي يملي على الفرد أن يبّر والديه وأن

(١) القساور: مفردها قسور، وهو من الإبل القوي الشديد. بزل: البعير المسن.

يحسن معاملتهما، بيد أنَّ الابن السلبي جعل والده يتلذّذ بألم المفارقة مرتين : الأولى، عندما أشعر والده بأنّه هو المنعم المتفضّل عليه "كأنك أنت المنعم المتفضل"، وفي هذا إنكارٌ صريحٌ لفضل الأبوة وجهدها، وقد نجم عن هذا الإنكار سلوك الشدة والفظاظة في التعامل مع الأب. وأما الثانية، وهي متفرعة عن هذا السلوك السالب، فإنّها تتمثل في سلبية الدور الذي يقوم به الابن تجاه أبيه في الكبر، إذ أصبحت صورة الأب في عين ابنه مخالفة لكلّ التوقعات التي يفترضها أيّ متلقٍ لمثل هذه العلاقة الإنسانية. فلقد أضحت شيخوخة الأب في رؤية الابن عيباً "زعمت بأني قد كبرت وعبتني"، وكانت هذه الشيخوخة مدعاةً للشماتة بالأب واتهامه بالخرف والجنون، ومجالاً لرصْد الأخطاء والاغتياب لهذا الأب في كلّ مجلس.

لقد أدّت مرحلة الشيخوخة/الضعف عند الأب إلى إدراك واضح بالتحول من دور المضحّي إلى الضحيّة، وتزيد هذه المفارقة من إحباطات الشاعر لأنه يعرف أن مرحلة الضعف كما تحفظ ذاكرته تتطلب جهداً شاقاً لحفظ حياة الإنسان وكرامته، وهو ما يفتقده الآن بوصفه ضحيّة ضعيفةً أسهمت في خلق القوة التي تقهرها دون أن تردّ لها المعروف والجميل.

ويتمكن الشاعر الجاهلي من خلق مفارقاته بقدرة فائقة تدلّ على مدى انخراطه في قضايا مجتمعه، والتفاعل مع المعطيات التي يفرضها واقع التجربة. فنلحظه دائماً يستعين بطاقات اللغة والرمز والخيال لكي ينقل للمتلقي ألواناً شتّى من مفارقات الحياة وعجائبها.

ومن التقنيات البارعة التي يتكىء عليها الشاعر الجاهلي لإضاءة الموضوع المفارق داخل النص الشعري، اللجوء إلى توظيف القناع بوصفه رمزاً معبراً عن رؤية إنسانية عميقة تجاه أحداث الكون وتفاعلات الحياة اليومية.

وقد كان العالم الحيواني يشكل في ثقافة الشاعر الجاهلي أداة للخروج من تصريحات اللغة ومباشراتها إلى الرامز منها والمعمّى، فهو يستتر وراء هذا القناع لكي يرصد الحدث تارةً ويصنع المفارقة تارة أخرى. لذا، فإنه يمكن لنا أن نعدّ هذا القناع الرمزي قصة رمزية أو أليجورة Allegory يمكنها "أن تقدّم لنا قصة هذا الانزياح Displacement المجازي المنطقي من خلال الهيمنة الذاتية لعالم التجربة عن طريق اللغة"(١).

ومن أمثلة المفارقة المصنوعة عن طريق القناع، قول النابغة الذبياني (٢):

لقد لحقْتُ بأولى الخيلِ تحملني كبدَاءُ لا شَنَجٌ فيها ولا طَنَبُ (٣)
مَارِيَةٌ مثلَ مرْي الدّلو مُرْكِضَةٌ إذا الحميم على الأعطاف ينحلِبُ (٤)
لا عيبَ فيها إذا ما اغترَّ فارسها شأوَ الفُجاءَة إلاّ أنّها تثِبُ
تخطو على مُعُجٍ عُوجٍ معاقبُها يحِسبْنَ أنَّ تراب الأرضِ مُنْتَهبُ (٥)
تَهوي هُويَّ دَلاةِ البئرِ أسلمَها بين الأكُفّ وبين الجمَّة الكرَب (٦)

---

(١) Irony and Ethics in Narrative, P. 11.

(٢) النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ص ١٧٦-١٧٨.

(٣) كبداء: عظيمة البطن، صفة الفرس. شنج : تقبض في الرجلين. طنب: استرخاء في الرجلين وهي من عيوب الخيل.

(٤) مارية: مرت في عدوها أي سريعة خفيفة.

(٥) معج : قوائم.

(٦) الجمة: مجتمع الماء. الكرب: الحبل.

أومَـرّ كُدْرِيَّـةٍ حـذَّاءَ هيّجَـها ... بـردُ الشـرائعِ مـن مـرّانَ أو شَـرَب [١]

أهـوى لهـا أمغـرُ الساقينِ مُخْتَضِـعٌ ... خرطُومُـهُ مـن دمـاءِ الطـيرِ مختضـب

حتّـى إذا قبَضَـتْ أظفـارُهُ زَغَبـاً ... مـنَ الـذُنابي لهـا أو كـادَ يقتـربُ

نَحَـتْ بضَـرْبٍ كرجـعِ العـين أبطـؤُهُ ... تعلـو بجؤجئهـا طـوراً وتنقلـبُ [٢]

تـدعو القطـا لقصـيرِ الخَطْـمِ لـيس لـه ... أمـام مَنْخَرِهـا ريـشٌ ولا زَغَـبُ

حـذّاءُ مُـدْبرَةً سَـكّاء مقبلـةً ... للمـاءِ في النحـرِ منهـا نَوْطَـةٌ عَجَـبُ [٣]

تـدعو القطـا وبـه تُـدْعى إذا انتسبـت ... يـا صـدقها حـين تلقاهـا فتنتسـبُ

تسـقي أُزَيْغِـبَ ترويـهِ مُجَاجَتُـها ... وذاكَ مـن ظِمْئِهـا في ظِمْئِـهِ شُـرُبُ

مُنْهَـرِتُ الشّـدْقِ لم تَنْبُـت قوادِمُـه ... في جانِـبِ العـين مـن تَسْبيدِهِ زَبَـبُ [٤]

تكشف هذه الأليجورة عن إحساس الشاعر بالمفارقة الحادثة عن الصراع بين عالم الخير ورمزه القطاة، وعالم الشر ورمزه الصقر. فلقد كانت التلازميّة بين هذين العالمين ماثلة في وعي الشاعر الجاهلي، فنراه يصنع بذكاء مفارقات الحياة والموت، والسعادة والشقاء، والقوة والضعف انطلاقاً من جدلية هذين العالمين وغموضهما. وتتألف عناصر هذه القصة من شخوصٍ واضحة هي : الصقر والقطاة، وصغار القطاة، ومن حدث مركزي هو الصراع من أجل الاستقرار بنعمة الحياة وإثبات هيمنة الذات على الوجود.

---

(١) كدرية: نسبة إلى الكدرة، وهي لون الغبرة الشديدة، وأراد بها القطاة.

(٢) الجؤجؤ: الصدر.

(٣) حذاء: قصيرة الذنب. سكاء: لا أذنين لها. نوطة: حوصلتها تخزن فيها الماء لتزق فراخها

(٤) منهرت: متسع المنقار. تسبيده : طلوع الريش. زبب : كثرة الريش.

إن الدور الذي أسنده الشاعر إلى القطاة، كما سبقت الإشارة، يجسّد ثقافة الخير والجمال الإنسانيين مقابل ثقافة الشرّ التي يعمد إليها الإنسان للقضاء على الجوانب المشرقة في الحياة.

حتّى إذا قَبَضَتْ أظفارُهُ زَغَباً   منَ الذُّنابى لها أو كادَ يقتربُ
نجَتْ بضَرْبٍ كرجعِ العينِ أبطؤهُ   تعلو بجؤجئها طوراً وتنقلبُ

لقد تمكن الأنثوي/القطاة من التغلب على الفحولي/الصقر بفعل قانون المفارقة المراوغ، فكان هذا الانتصار دالاً على أهمية المؤنث في زرع مفاهيم الخير وفضح أساليب الشر، من خلال إظهار الدور الأمومي في نشر الخصب وحفظ النسل الذي ينتمي بصدق إلى عالم الخير والجمال:

حذّاء مُدْبِرَةً سكّاء مقبلةً   للماءِ في النحرِ منها نَوْطَةٌ عَجَبُ
تدعو القطا وبه تُدْعى إذا انتسبت   يا صدقها حين تلقاها فتنتسبُ

وتعكس هذه المفارقة من ناحية بنائية الجانب الخير والهدف السامي النبيل عند النابغة، إذ إن نجاح الضحية/القطاة في تحويل الضعف إلى قوة، ومن ثم إلى وجود وحياة يعطي الشاعر أملاً كبيراً في أن تحدث أداته الثقافية /الفرس التي شبهها بالقطاة مفارقة مهمة في الحياة وهي تتجاوز عالم الشر وتخترق آفاق المستقبل المجهول.

ومن المفارقات الشعرية التي تثير الموقف الساخر المتهكّم بفعل الأليجورة، قول النابغة في قومه[١] :

---

(١) ديوان النابغة، ص ص ١٥٣-١٥٦.

ألا أبلغــا ذبيــانَ عـــني رسالـــــةً   فقد أصبَحتْ عن منهج الحقّ جائــــره
أجِــدَّكُمُ لـــن تزجـــروا عـــن ظُلامـــةٍ   سفيهاً، ولـن ترْعـوا لـذي الوُدّ آصِــره (١)
فلـــو شــهِدْت ســـهمٌ وأفنـــاءُ مالـــك   فتعـــذِرُني مـــن مـــرّة المتناصــــــره
لجـاءوا بجمـع لم يـرَ النـاس مثلــــه   تضـاءلُ منــه بالعَشــيّ قُصائِـــــرَه (٢)
ليهْنِــيء لكُـم أنْ قـد نَفَيْـتُمْ بيوتـــــنا   مُنَـدَّى عُبَيــدانَ المُحَلّــيءِ باقِــــرَه (٣)
وإنـــي لألقـــى من ذوي الضّغْنِ منهـــمُ   ومـا أصبحت تشـكو مـن الوجْـدِ ساهِــره
كمـــا لقيـــتْ ذاتُ الصَّفَـــا من حَــلَيفِــها   وما انفكّــتِ الأمثالُ في الناسِ ســائـره (٤)

---

(١) ظلامة: الفعلة التي يتظلم منها متظلم.

(٢) قصائره : اسم جبل.

(٣) المندّى: الرعي بين سقيين حين تردُ الإبل الماء. وعبيدان اسم عبد. يقول العرب إنه كان راعي بقر لرجل من بني سود بن عاد، وكان أعزّ عاد فإذا ورد لا يسقي أحد حتى يسقى هو، فلما كبر لقمان بن عاد أغار على قوم ذلك الراعي حتى ذلوا فكان لقمان يورد ويطرد عبيدان حتى يفرغ لقمان. حلاّه عن الماء إذا منعه منه. والباقر : جماعة البقر.

(٤) ذات الصفا : الحية. فقد ذكر أن أخوين ضربت بلادهما وكانا قريباً من واد فيه حية قد حمته فلا ينزله أحد فقال أحدهما لأخيه: لو أتيت هذا الوادي للكلأ فرعيت فيها إبلي فأصلحتها، فقال له أخوه : أخاف عليك الحيّة ألا ترى أنه لم يهبط فيه أحد إلا أهلكته، فقال : والله لأفعلن. ثم إنه هبطه ورعي فيه إبله زماناً ثم إن الحية نهشته فقتلته، فقال أخوه: والله ما في الحياة خير بعده ولأطلبن الحية، فطلب الحية ليقتلهان فيزعمون أنه لما لقيها وأراد قتلها قالت له : ألا ترى أني قتلت وندمت على ما كان مني فهل لك في الصلح فادعك في هذا الوادي فتكون فيه آمناً وأعطيك دية أخيك في كل يوم ديناراً فصالحها على ذلك وحلفت لـه وحلف لها، فأخذت تعطيه كلّ يوم ديناراً فكثر ماله. وقيل : إنها كانت تأتيه يوماً وتغيب يومين. ثم قال : كيف ينفعني هذا العيش وأنا أرى قاتل أخي، فعمد على فاس فأحدّها ثم قعد لها منتظراً فمرت بـه فضربها فأخطأها فدخلت جحرها وكان الفأس أصاب رأس ذنبها فقطعه فلما رأت فعله قطعت الدينار عنه ثم أتى جحرها فحياها فخرجت إليه فضربها وأراد رأسها فأخطأه فقالت : ما هذا؟ فاعتل عليها بقطع الدينار، فقالت : ليس بيني وبينك بعد هذا إلا العداوة فخذ حذرك فإني قاتلتك، فخاف شرها فقال هل لك في أن نتواثر ونكون كما كنا؟ فقالت : وكيف أعاودك وهذا أثر فأسك وأنت فاجر لا تبالي بالعهد.

فقالـــت لـــــه: أدعـــــوك للعقْـلِ ولا تغْشِيَنّي منـــك بالظلـــم بـــادره
وافـــياً فواثقها بالله حينَ تراضـــيا فكانـت تَدِيـه المـالَ غِبّـاً وظاهِـــرَه (١)
فلمّـا تَـــوفّى العَقْــلَ إلاً أقلّــــه وجـارتْ بـه نفسٌ عـن الحَـقِّ جائــره
تـــذِكّرَ أنّــى يجعــلُ الله جُنّـــةً فَيصْــبحَ ذا مـــال ويَقْتــلَ واتِــــرَه
فلمّـــا رأى أن ثمّــرَ الله مالـــــه وأثّــل موجــوداً وســدُّ مفاقِــــره
أكـبَّ علـى فَـأسٍ يحِـدُّ غرابَهـــا مــذكّرةٍ مـــن المعـــاول باتــــره
فقـامَ لهـا مـن فـوْقِ جُحْـرٍ مُشيَّــد ليقتُلَهَـا أو تُخطِـىءَ الكَـفُّ بــــادِرَهْ
فلمّـــا وقاهـــا الله ضـــرْبةً فأسِـــهِ وللـــبرِّ عـــينٌ لا تُغمّــضُ ناظِــــرَةْ
فقـــال: تَعـــالَيْ تجعــلِ الله بيـــننا علـى مـا لَنـا أو تُنجـزي لـي آخِــــرَه
فقالـــت: يمـــينَ الله أفعـــلُ إنّـــني رأيتُــكَ مَسْـحوراً يمينُـكَ فاجِــــرَه
أبـى لـي قـبرٌ لا يـزَالُ مُقَابلـــي وضَـرْبَةُ فـأسٍ فـوق رأسـي فاقِـــره

تتوزع المفارقة في هذا النص على وحدتين أساسيتين مترابطتين: الوحدة الأولى منهما تتصل بالجانب الواقعي وتتولد المفارقة فيها عبر التوتر في العلاقة بين طرفين (الشاعر /القبيلة — ذبيان)، وأما الوحدة الثانية فهي تعكس الجانب المتخيل في الثقافة الشعبية الجاهلية، وتتمظهر فيه المفارقة من خلال جدلية العلاقة بين (الرجل/الحيّة).

---

(١) الغب: أن ترد الإبل يوماً وتترك يوماً لمدة معلومة.

لقد جاءت صدمة الشاعر بقبيلته كبيرةً تفوق التوقعات؛ لأنها أصبحت جائرة بحق الشاعر عندما تخلّت عن نصرته "أجدّكم لن تزجروا عن ظلامة سفيهاً..."، ولم تحافظ على العلاقة الوديّة التي تجمعهما، بل إن القبيلة، بسبب صدها للشاعر ونقمتها عليه، أقدمت على نفي الشاعر وأهله، وإيصاله إلى مرحلة التشرّد والاغتراب.

إن موقف القبيلة السالب هذا أصبح مدعاة لتهكم الشاعر وسخريته "ليهنأ لكم أن قد نفيتم بيوتنا..."، وقد أتى هذا الموقف المضاد الساخر من قبل الشاعر تجاه القبيلة؛ لأن القبيلة رمز النسق السلطوي الجمعي أخلت بشروط نظرية العقد الاجتماعي فلم تهيىء للفرد/الشاعر أسباب الحماية على الرغم من انتمائه الفعلي/الشعري لها. وهكذا تفعل المفارقة فعلتها بالشاعر عندما يرى الآخر /الخارجي (سهم وأفناء مالك) يتحوّل إلى نصير للشاعر ومخلص له من ظلم ذوي القربى.

وتتحوّل المفارقة من صورتها المختزلة في الرسالة (ألا أبلغا ذبيانَ عني رسالةً) بطريقة عبر نصيّة إلى السرد المكثّف للأحداث المفارقة في المشهد الأليجوري. وبهذا تصبح العتبة النصية الخيالية صورة السرد مضيئة للغائب والمسكوت عنه في مقدمة النص من خلال سمة التماهي بين الواقع والمتخيّل.

وتتجلى المفارقة في جدلية الرجل/الحية عندما يحاول الرجل جعل الحية ضحية لغدره بعد أن وافق على شرط الصلح المقدس والالتزام به "فواثقها بالله حين تراضيا...". وعليه، فإن التأويل المبدئي لشيفرات هذه الحكاية الشعبية المشعرنة يحدث نوعاً من الربط الذرعي بين وحدتي النص، فتكون الحية معادلاً للشاعر، ويكون الرجل معادلاً للقبيلة. وينجم عن هذه المعادلة ما لم يكن نتيجة للمفارقة في الوحدة الأولى حيث نلحظ الشاعر من خلال الدور الوظيفي للرمز يكشف عيوب النسق السلطوي، ويتحداه بتحويله إلى ضحية تثير

السخرية والضحك. فعلى الرغم من محاولات النسق الجمعي المتكررة في الإساءة إلى النسق الشاعري الفردي: (عدم مراعاة الودّ، والنفي والتغريب، والظلم والحقد... في الوحدة الأولى)، و (محاولة الرجل قتل الحية أكثر من مرة : في الوحدة الثانية)، فإن هذا الائتمار المضمر سيتحول في نهاية المطاف إلى ندم المجموع/القبيلة وانتصار الذات الشاعرة.

لقد صنع الشاعر مفارقاته بتوظيفه للواقعي والتخييلي ليثبت قدرته على خلخلة السلطة القبلية المتحجرة وتقويض أهدافها، فتحول من صورة الضحية إلى صورة مسبب الضحية، ومن صورة الإنسان الضعيف المستسلم إلى صورة الإنسان القوي صاحب الإرادة والقدرة على الثورة والتغيير. وقد كان اختيار الشاعر لموضوعة الحية، كما وردت في المخيال الثقافي الجاهلي، دالاً على إحساس الذات بقيمة وجودها بوساطة تهميش الآخر/المجموع وتذويته. فالحية مشتقة من الحياة، وهي في الوعي الإنساني مرتبطة بحادثة الإغواء الآدمي وإخراج آدم من الجنة. فقد ورد في تاريخ الرسل والملوك للطبري : "أن الشيطان عرض نفسه على دواب الأرض أن تحمله لكي تدخله الجنة بعد أن منعه رب الجنة من دخولها، فرفضت كل الدواب ذلك، حتى كلم الحية، فقال لها إن أنت أدخلتني الجنة أمنعك من بني آدم وتصبحين في ذمتي فجعلته بين نابين من أنيابها ثم دخلت به الجنة"[1]. وورد في قصص الأنبياء للنيسابوري أن "لما حظر على إبليس دخول الجنة، قصد الحية فأغواها بأن وعدها بالخلود. وتحول إبليس إلى ريح وجعل نفسه بين أنياب الحية، فيستقر إبليس في فم الحية التي تدخل به سراً إلى الجنة"[2]. كما ورد

---

(١) انظر : الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير الطبري)، تاريخ الأمم والملوك، الجزء الأول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص ٥٤ .

(٢) انظر : النيسابوري، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ت)، ص٣١.

في أسطورة جلجامش أن الحية هي التي سرقت زهرة الحياة أو الخلود من جلجامش، يقول جلجامش مخاطباً أورشنابي الملاّح :

٢٧٨- "إنها لنبتة عجائبيَّة يا أورشنابي.

٢٧٩- بها يستعيد الإنسان قواه السابقة.

٢٨٠- سأحملها معي إلى أوروكِ المنيعة، وأجعل (الشيوخ يقتسمونها،

٢٨١- وأسميها رجوع الشيخ إلى صباه.

٢٨٢- ولسوف آكل منها أيضاً فأعود إلى شبابي.

٢٨٣- بعد عشرين ساعة مضاعفة توقفا للطعام.

٢٨٤- بعد ثلاثين ساعة مضاعة توقفا لقضاء الليل.

٢٨٥- فرأى جلجامش بركة ماء بارد.

٢٨٦- نزل فيها واستحمّ بمائها،

٢٨٧- فتشممت أفعى رائحة النبتة.

٢٨٨- تسللت خارجة من الماء وخطفتها.

٢٨٩- وفيما هي عائدة، تجدّد جلدها.

٢٩٠- وهنا جلس جلجامش وبكى"[١].

إن كل هذا الإرث الأسطوري، والديني الذي تحمله الحية يتحول شعرياً إلى إرث مشروع للنابغة، وكأنه أراد أن يشعر ذبيان في رسالته بأن لسان الشاعر –شيطان الشاعر/لسان الحية إذا ما أحس بتحوله إلى ضحية اجتماعية، فإنه سيواجه المفارقة بالمفارقة، والشر بالشر حتى يتحقق انتصاره وخلوده.

(١) فراس السواح، جلجامش، ص٢٣٣-٢٣٤.

الفصل الثالث

الصورة التنافرية

الصورة التنافرية مفهوماً :Oxymoronic Image

يمكن تعريف الصورة التنافرية بأنها "نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتنافرات، أو هي بصورة أكثر جلاءً تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية أيضاً لإحداث تأثيرات خاصة كما في قولنا "إنه لص أمين"(١).

ويبدو أن تشكيل الصورة التنافرية في النص الشعري يتطلب وعياً خلاقاً من قبل المتلقي لإحداث حالة من الانسجام بين المعنيين المتنافرين، أو بين الدال والمدلول. كما أنها تدل على ذكاء الشاعر وقدرته على بث المتنافر الذي يدهش المتلقي ويثير توقعاته، لذا فإن "الصورة التنافرية تعد حيلة أدبية توظف بشكل واضح فكرة التضاد والتناقض Parodox لا سيما في الشعر، وهنالك أمثلة رائعة في الشعر الإنجليزي على هذا النوع من الصورة، إذ إنها كانت معروفة منذ أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر"(٢).

وتعتمد الصورة التنافرية في بنائها على قانون الاستبدال الاستعاري وظهور تنافر بين المسند والمسند إليه، لذا يقول كوهن : "ونحن نميز، بالتالي بين درجتين في الاستعارة، ونميز تبعاً لذلك، بين درجتين من المنافرة، وذلك بحسب العلاقة بين المدلولين..، وهكذا

• وقد عدها (جاكوب كورك)، ضرباً من المجاز "الصور المجازية التنافرية The Imagery of Discord انظر : اللغة في الأدب الحديث، ص ٢٢٩. وكما أطلق عليها ك.ك رثفن K.K.Ruthven اسم المجاز الذهني The conceit، وأسماها (كانتور فكتز)، تعادل المظهر، وهو "أن يوضع على قدم المساواة شيئان أو أكثر لا يجمع بينهما جامع للوهلة الأولى". انظر : عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٢، ص ٤١٥ و ص ٤٢٦

(١) J.A. Cuddon, The Penguing Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Third Edition, Penguing Books Ltd, 1991, p. 669.

(٢) وقد نص معجم أكسفور على أن الصورة التنافرية مصطلح بلاغي Rhetorical Term، انظر: The Oxford English Dictionary, Prepared by J.A. Simpson and E.S. C. Weiner, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989, P. 20.

فإن المنافرة تكون من الدرجة الأولى، إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية"(١).

ومن الأمثلة على الصورة التنافرية قولنا "الثلج الأسود" أو "الصديق اللدود"، أو كتلك التي نجدها عند شكسبير Shakespeare مثلاً، إذ نقرأ في روميو وجوليت Romeo and Juliet، عبارة مثل "أيها الكره المحبوب"، وفي الفردوس المفقود Paradise Lost لـ "جون ملتون" J.Milton حيث نلحظ هذا المقطع في وصف جهنم "ليس هنالك ضوء بل ظلام منير"(٢).

فاستعارة صفة السواد للثلج أو الحب للكره، وكذلك الضياء للظلام تعد في حد ذاتها خرقاً لعرف لغويّ ثقافي عند المتلقي، إذ كيف يمكن للثلج أن يصبح أسود أو الظلام ضياءً؟.

وانطلاقاً من عنصر المفاجأة الذي يواجه المتلقي، فلا شك في أن "استخدام الاستعارة التنافرية يحدث خلخلة عجيبة في توقع المتلقي ويدخله في لذة الجديد والمدهش والغريب، وبخاصة إذا استطاع أن يتجنب الحكم على هذه الاستعارة من خلال معيار الصدق أو الكذب، ولكن من خلال قدرة الشعراء على التعبير عن تجاربهم بلغة مختلفة وجديدة..."(٣).

إن الطريقة التي تتجلى فيها الصورة التنافرية على المستوى الشعري، توحي بحالة اللاوعي التي تنتاب المؤلف وهو يسعى إلى طرح رؤيته عن طريق اللعب بالاستعارات. ولا بدع في أن هذا التقولب الاستعاري يمثل آلية فنية تمنح النص الذي يتضمنها غموضاً

---

(١) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٦، ص ١٢٤-١٢٥.

(٢) The Penguing Dictionary of Literary Terms and Liberary Theory, P. 669.

(٣) موسى ربابعه، "الاستعارة التنافرية في نماذج من الشعر الحديث"، ضمن كتاب جماليات الأسلوب والتلقي - دراسة تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٩.

يستدعي كفاءة معرفية قادرة على الإحاطة به وتفكيكه، كما يصبح النص منظومة إشارية يؤدي فيها التنافر القائم بين الدال والمدلول أو الصفة والموصوف، لفظياً، إلى خلق المحمولات اللامتناهية للصورة والمعنى. عن طريق الخيال. لذا فإن "الخيال لا يتعمد أن يفعل شيئاً ما وإنّما تفرض الأشكال نفسها عليه فرضاً، وليس من مهمته سوى التنظيم والتوحيد. إن هذه الأشكال تفرض نفسها على الخيال بحكم الدوافع العاطفية المتماثلة أو المتنافرة فيستجيب لها طائعاً، وينهمك عندئذ لايجاد الالتئام والمعادلة والتنسيق والتوحيد بين المتماثلات والمتنافرات في صورة أو صور منسجمة بشكل لا يحدث خارج الشعر أو الفن عموماً"(١).

ويبدو أن المقصدية التي يتغياها التشكيل التنافري في النص الشعري تكمن، عدا إحداث التشويش القرائي، في القدرة على استيلاد المنسجم من المنفصم والتماثل من اللاتماثل، وهذا ما يمكن أن نلحظه عند أصحاب الاتجاه السوريالي والرمزي. ولقد أوضح (ميترلينك)، وهو من أبرز الشعراء الرمزيين، الفرق بين الرمز المؤثر والرمز المتكلف بقوله : "إن بإمكاني تقييم نوعين من الرمز : الرمز الأولي Apriori الذي يبدأ بشيء مجرد يحاول أن يضفي عليه ثوباً إنسانياً، وبهذا يقترب من المجاز. والنوع الآخر من الرمز، وله شخصيته اللاواعية أكثر بكثير، يمثل دون ملاحظة الشاعر تقريباً، فبدلاً من أن يعرض أفكاره ويسمو بها ويبقيها حية يعد هذه الأفكار لكل الأزمنة القادمة، ودرجة عبقرية الكاتب هي التي تحدد إلى أي مرى يستطيع أن يبدع رمزاً من النوع الأخير"(٢).

---

(١) عبدالقادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (مرجع سابق)، ص ٩٢.

(٢) آنا بلكيان، الرمزية-دراسة تقويمية، ترجمة الطاهر أحمد مكي وغادة الحفني، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص ص ١٨٦-١٨٧..

تتأسس الصورة التنافرية، كما أشرنا، على فكرة الاستبدال —أي إحلال كلمة/صفة غير منطقية مكان المنطقي في الحيز الثقافي. ولاشك في أن هذا الخروج على السنن الثقافي يتطلب فهماً من نوع خاص، إذ إن "فهم الاستعارات في الأدب ونجاح إغوائيتها يعتمد على ثلاثة عوامل : يتمثل العامل الأولي في مدى شيوع البنى النصية ومعلومات المتلقي، والعامل الثاني عام يتعلق أيضاً بمعلومات المتلقي، وأما العامل الثالث فيتعلق بالسياق"(١).

إن الحدث الإغوائي الذي يسببه التنافر في مضمون الصورة، يجعل المتلقي يعيش لحظة انفعالية؛ لأن النص أو المؤلف يفرض على مخياله وثقافته رؤية مستحيلة وغير حقيقية فتختمر في عقله، ويكد ذهنياً قصد البحث عن علاقات مسوغة ليكون المستحيل ممكناً ومستحباً. لذا فإن "الاستعارة تعد وجدانية كلما قامت على مشابهة قيمية توحي بها الاحساسات والذات ...، والاستعارة الوجدانية تطابق، إذن، تنافراً أقصى..، وبالاتفاق مع هذا أيضاً فإن قوة المنافرة تتناسب مع شدة تغيير المعنى الضروري لنفيها، أي تتناسب مع المسافة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي"(٢).

وتعمل الصورة التنافرية على استثارة وعي المتلقي؛ لأنها في أساسها استعارة مخاتلة تتخذ من مسألة الكذب الشعري أداة لها في الفاعلية النصية. فعندما يستمع المتلقي إلى عبارة مثل "أصرخ بأعلى صمتي"، يجد أن هذه العبارة قائمة على الخلق الكاذب، الذي يتوسل بالمتنافر لإحداث التحول الدال والمؤثر على المستوى السياقي، إذ إن الإنسان لا يصرخ إلاّ بأعلى صوته فاستبدل الصمت بالصوت لمفاجأة المتلقي بإمكانية تغير الأنساق الثقافية. ولذلك فإن تضمن النص الشعري للصور الاستعارة الكاذبة سواء أكان بطريقة شعورية أم لا شعورية من المؤلف يعني محاولة في إعادة التحويل والتشكيل لعيجنة اللغة، وهكذا "فإن الاستعارة

---

(١) Gerard Steen, Under Standing Metaphor in Literature - An Empircial Approach, Longman and NewYork, 1994, p. 36.

(٢) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص ١٢٥.

أو تغيير المعنى تحويل للنسق أو البدائل...، فالخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق، وفي هذا النزاع يخضع النسق ويستجيب للتحول"[١].

إن الكذب الشعري هو في حد ذاته معلم دال على الخيال الخلاق من جهة، كما أنه نمط من أنماط الغموض الشعري الذي يريده المؤلف والمتلقي معاً. ولذلك فإننا "نجد النقاد المحدثين يؤكدون على الاستعارة البصيرة، ويغوصون في المشاعر التي يثيرها ما دعاه كولردج مرة (التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتضادة أو المتنافرة). وهو ربما كان يتذكر قول جونسن في تحليل الظرف الماورا طبيعي بوصفه نوعاً من المختلف المؤتلف/بالعبارة اللاتينية /وهو ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفي النظائر في أشياء تبدو غير متشابهة"[٢].

فكلما كان النص غامضاً كان محفزاً للمتلقي على التفاعل معه لتفكيك أعرافه وأنساقه، "وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضاً وسيلةً يستخدمها الشاعر عن وعيٍ لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر..."[٣].

ومما لا شك فيه أن غموض الصورة التنافرية يجعل النص ذا دلالات متعددة ومحمولات مكثفة نتيجة القوة الكامنة في طاقة اللغة، "ولعل أصل مفهوم فكرة تفجير اللغة"، أو ما يؤسس لهذا الأصل، هو ما قام به أو حاوله الداديون ثم السرياليون في إطار

---

(١) المرجع السابق، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ص ٤٢٤-٤٢٥.

(٣) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مطبعة الشباب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٥، ص ٩٣.

تحطيم وسائل الاتصال والتعبير من تفريغ الكلمات من معانيها في سياق عملية مغامرة كبيرة هي تفريغ اللغة من معناها، واستخدامها في أجزاء غير مترابطة أملاً في استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماء، وبهذا يتجنبون ما وضعه الذكاء من تصنيف وتسمية"[١].

إن مقصدية المؤلف/الشاعر من بث الصورة التنافرية في النص تهدف إلى الكشف عن إمكانات اللغة الشعرية بفعل إعادة الإنتاج الدلالي وقلب النسق اللغوي والثقافي لخلق رؤى جديدة وإمكانات علائقية متجددة لتحقيق الجمالي والمدهش. لذا "فقد أشار (ل.س.رمبو) إلى أن التصويريين عدوا الصورة ليس مجرد نسخ للتجربة، وإنما إعادة خلق مثالي لها وواسطة لرؤية ما وراء الإدراك إلى داخل الأشياء، أي قوة إدراك خاص وجمالية جديدة"[٢].

والصورة التنافرية في بنائها المعقد تشير إلى رغبة الناص في الخروج على الثقافي المألوف وتجاوز أعراف اللغة وقوانينها، ولذلك يمكن أن نعد الصورة التنافرية انزياحاً Deviation كما ورد عند أصحاب الاتجاه الأسلوبي. وهذا الانحراف ناجم بطبيعة الحال عن انحراف الاستعارة نفسها عن وضعها الأصلي الذي ينبغي أن تنوجد فيه، ولذلك فإن الصور، حسب بيير جيرو، "قاعدة لنظرية الزخرفة"، حيث يتم التمييز بين نوعين من الزخارف : الأولى وهي "الزخرفة السهلة"، وتقوم على استخدام "الألوان البلاغية"، أي صور التركيب أو التفكير، والثانية هي "الزخرفة الصعبة"، وتتميز باستخدام الاستعارات"[٣].وقد حفل الشعر الحداثي كثيراً بتوظيف الصور التنافرية في النصوص

---

(١) عبدالرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة- العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢، ص ص ٢٥٤-٢٥٥.

(٢) جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث-الحداثة والتجريب، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص ٢٤١.

(٣) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط٢، ١٩٩٤، ص ص ٢٦-٢٧.

الشعرية إلى حد أنها أصبحت ظاهرة مألوفة وسمتاً بارزاً في الشعر حيث "لم يقف عبث الشاعر الحديث بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور عند حدود الجمع بين الأشياء المتباعدة عن طريق تراسل الحواس، وغير ذلك من الوسائل الفنية، وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشي نقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل..."(١).

ومن النماذج الشعرية الحديثة التي يمكن أن يشار إليها في هذا الصدد قول قاسم حداد :

صمتٌ تجهر(٢):

أكثر يباساً من الهواء
هذا الكلام الذي يدور
أكثر مهانة هذا الصوت
الطالع من قلب القتل
أتلفت في هجوع العالم
وأهرق صمتي مثل ناقوس مجنون

---

(١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص ص ٩٠-٩١.

(٢) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٤٥٦.

وقوله في قصيدة "مثل يافا"(١):

مثل يافا

بياض

بياض أخضر

مثل أفيال كثيرة تركض

والغابة لا تستيقظ

لا تعرف الكتابة

ولا تتعلم

وكقول أدونيس في نص "السماء الثامنة (رحيل في مدائن الغزالي"(٢):

يبتدىء السقوط في مدائن الغزالي

يختلج الشارع كالستاره

والزمن الرابض مثل خنجر

يغوص تحت العنق

والمناره

ستارةٌ سوداء

وأما فيما يتعلق بمفهوم الصورة التنافرية في نقدنا القديم، فلقد كانت هنالك إشارات نزيرة في الدرس البلاغي القديم إلى مفهوم الاستعارة العنادية والاستعارة التمليحية، أو التهكمية، الأمر الذي يجعلنا نربط أو نحاول أن نتلمس خيوطاً رابطة من وجهة نظر حداثية بين هذا النوع من الاستعارة ومفهوم الصورة التنافرية.

---

(١) قاسم حداد، الأعمال الشعرية، ص ٥٢٧ .

(٢) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨، ص ١٢٢.

ويمكن حد الاستعارة العنادية بأنها "ما لا يمكن اجتماع الطرفين في شيء كاستعارة اسم المعدوم للموجود لعدم نفعه واجتماع الوجود والعدم في شيء ممتنع. ومن أمثلة العنادية استعارة اسم الميت للحي الجاهل، فإن الموت والحياة ممتنع اجتماعهما"(١).

وأما الاستعارة التمليحية أو التهكمية "فهي استعمال الألفاظ الدالة على المدح في نقائضها من الذم والإهانة" كقوله تعالى:﴿ فبشرهم بعذاب أليم﴾.
وقوله تعالى :﴿ فاهدوهم إلى صراط الجحيم﴾.

وقد عثر الدارس في كتاب أسرار البلاغة للجرجاني على مفهومين يقتربان كثيراً من مصطلح الاستعارة التنافرية في النقد الحديث. يقول عبدالقاهر الجرجاني تحت عنوان "التعبير عن نقص الصفة باسم ضدّها": "وإذا كان هذا هو الطريق المهْيع في الوضع من الشيء وترك الاعتداد به، والتفضيل له والمبالغة في الاعتداد به، فكلّ صفتين تضادتا، ثم أريد نقص الفاضلة منهما، عبر عن نقصها باسم ضدها، فجعلت الحياة العارية من فضيلة العلم والقدرة موتاً ...، وسواء عبرت عن نقص الصفة بوجود ضدها، أو وصفها بمجرد العدم، وذلك أن في إثبات أحد الضدين وصفاً للشيء، نفياً للضد الآخر، لاستحالة أن يوجدا معاً فيه، فيكون الشخص حياً ميتاً معاً، أصمّ سميعاً في حالة واحدة. فقولك في الجاهل :"هو ميت"، بمنزلة قولك ليس بحي وأن الوجود في حياته بمنزلة العدم"(٢).

---

(١) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الجزء الأول، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣م، ص ٦٢.

(٢) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٧٨.

ويقول الجرجاني تحت باب "القسم التخييلي" : "وأما القسم التخييلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي. وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً...، وأقوى من هذا في أن يظن حقاً وصدقاً، وهو على التخييل قول ابن المعتز [1]:

الشيب كرهٌ، وكرهٌ أن يفارقني أعجب بشيءٍ على البغضاء مودودِ

وعندما أشار الدارس إلى أن الصور التنافرية قائمة في أساسها على قانون اللعب الاستعاري، فإن هذا يعني أن الشاعر يمارس نوعاً من الاحتيال على المعجم الثقافي واللغوي. ومن هنا نستطيع أن ندرك الإلماعة الذكية التي ذكرها حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، في منهاجه في حديثه عن الغموض الشعري وكيفية تعامل المتلقي معه حينما قال[2] : "فأما طريق الحيل في إزالة الغموض والاشتكال الواقعين بهذه الأشياء فهي أن يعتاض من الشيء الذي وقع به الإغماض والإشكال، أو أن يقرن به ما يزيل الغموض والاشتكال، فالاعتياض في المعاني يكون بأخذ مماثلاتها مما يكون في معناه أوضح منها، والاعتياض في الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة. وقد يكون بين العوض والمعوض منه مع ذلك مخالفة في الوضع مثل وصل المنفصل، وفصل المتصل، وإطالة القصير، وتقصير الطويل، وقد لا يكون ذلك".

ويقرب من إشارة حازم إلى قيمة الغموض في الشعر قول أرسطو في كتاب الخطابة عندما قال : "ومعظم التعبيرات الرشيقة تنشأ عن المجاز، وعن نوع من التمويه يدركه

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٦٧.

(٢) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨١، ص ص ١٧٥-١٧٦.

السمع فيما بعد، ويزداد إدراكاً كلما ازداد علماً، وكلما كان الموضوع مغايراً لما كان يتوقعه، وكأن النفس تقول : "هذا حقّ، وأنا أخطأت"[١].

وهذا الكلام يعني أن الصورة عندما تكون على قدر عال من الغموض والمراوغة والتمويه، فإنها تتطلب متلقياً فطناً ومتمرساً لكي يدرك جمالياتها، ويقع في الآن نفسه في إسار المراوغة فيصبح الكذب أسلوباً جمالياً قريباً من نفس المتلقي.

٢- الصورة التنافرية وازدواجية النسق في النص :

تكشف دراسة النص الشعري الجاهلي عن حضور نادر للصورة التنافرية قياساً بالنص الشعري الحديث. ولاشك في أن قلة الحضور هاته دفعت الدارس إلى التماس هذه الصور، على قلتها، في البيت الشعري الواحد، وتبيان أثر هذه الصورة على مستوى الوحدة النصية الكلية.

وتعود علة ندرة هذه التقنية في النص الشعري الجاهلي، كما يرى الباحث، إلى أن الشاعر الجاهلي كان يواجه غموض الحياة وتعقيداتها من خلال البحث عن لغة للتعبير تقوم على الكشف والبوح الذي لا يرتقي إلى الحد الميتافيزيقي ببعده المعقد كما نقرأ الآن شعر الحداثة أو ما بعدها.

يقول امرؤ القيس في وصف فرسه[٢]:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها ... بمنجَردٍ قيدِ الأوابدِ هيكَلِ [٣]
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبلٍ مدبرٍ معاً ... كجلمودِ صخرٍ حَطّه السَّيْلُ من عَلِ

---

(١) أرسطو، الخطابة، ترجمة : عبدالرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٢٦.

(٢) امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ص ١٩.

(٣) الوكنات: المواضع التي تأوي إليها الطير. المنجرد : الفرس القصير الشعر. الأوابد : الوحش، وجعله قيداً لها، لأنه يسبقها فيمنعها من الفوت. الهيكل : الفرس الضخم، شبيه ببيت النصارى والمجوس.

تمثل صورة الفرس في رؤية امرىء القيس مادة للثقافة يتعامل من خلالها مع موجودات الحياة. فالفرس، عند الشاعر، حلم وثاب يحاول دائماً أن يتجاوز به الواقع السلبي نحو الأمل الإمكاني.

وتضفي الصورة التنافرية في البيت الثاني (مكرٍّ-مفر/مقبلٍ مدبر) هالة من التشكيل الأسطوري للفرس. فقد اجتمعت للفرس صورتان متلازمتان يصر عليهما خيال الشاعر هما السرعة والقوة، إذ نلحظ هاتين الخصيصتين في حالة الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار. وقد حرص الشاعر على تلازمية السرعة والقوة دون تنازل عن أي منهما بفعل ذكر لفظة (معاً).

إن الصورة التنافرية المتشكلة في هذا البيت تتحول إلى دال ممتد ومختزل لغيره من الصور في هذه الوحدة النصية المتعلقة بالفرس، وتكشف صورة المزج بين المتنافرات عن هاجس الشاعر، وعن بحثه الدائب في هذه الحياة بغية تخطي الهموم التي تفرض وجودها في واقعه. ومن هنا تقترن مهمة الشاعر في البحث عن الخلاص بالحركة "وقد أغتذي والطير في وكناتها"، وابتداع الأداة التي تتصف بالقداسة "بمنجرد قيد الأوابد هيكل".

ويلفت انتباه المتلقي في هذه الصورة التنافرية ثلاثة أمور هي :

أولاً : أنها تجسد هدف الشاعر من أداة الثقافة/الفرس، وهو إعداد الثقافة للحرب حيث يعتمد مبدأ الحرب على قانون السرعة والقوة. وهذا ما عبرت عنه الصورة التنافرية عبر الفاظها (الكرّ /الفر-الإقبال الإدبار).

وهذه الصورة توضح، فعلاً، سياسة الشاعر في تحقيق انتصار الحلم وخلاص الذات من هزائمها. فالكر لا يحدث إلا إذا استشعرت الذات بقدرتها

على مهاجمة الآخر/العدو والنيل منه، وكذلك فإن الإقبال، والفر يصور حرص الشاعر على حفظ الثقافة والذات لضمان استمرارية الحياة. وبهذا يدل التنافر دلالة واضحة على المسعى الذي ينتويه الشاعر ويعتمل في ذهنه، وهو استعادة مجد الذات من الآخر/العدو من خلال ثقافة القتال.

ثانياً: تؤدي الكلمات المشكلة للصورة التنافرية دوراً إيقاعياً ينسجم تماماً مع السرعة التي ذكرها الشاعر للفرس. فهذه الكلمات تأتي على وزن إيقاعي متشابه (مكر–مفر) و (مقبلٍ – مدبرٍ)، عدا كونها تحدث نغمةً بفعل التنوين يتصل اتصالاً مباشراً بمعنى تغني الذات بثقافة الإعداد.

ثالثاً: إن الصورة التنافرية التي وردت في صدر البيت جاءت مقترنة بتشبيه في عجز البيت نفسه (كجلمودِ صخرٍ حَطّه السَّيْلُ من عَلِ).

والتشبيه في عجز البيت قائمٌ على إبراز عناصر السرعة والقوة، وهي العناصر نفسها التي تقوم عليها الصورة التنافرية. فالعلاقة بين (الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار)، وصورة الخصر المنحدر بفعل السيل متشابهة وقائمة في أساسها على قانون التوالد المستمر للسرعة والقوة. وقد علق صاحب كتاب شرح المعلقات السبع على هذا البيت بقوله : "هذا الفرس مكر إذا أُريدَ منه الكرّ ومفر إذا أُريدَ منه إقباله ومدبر إذا أريد منه إدباره. وقوله : معاً، يعني أن الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار مجتمعة في قوته لا في فعله؛ لأن فيها تضاداً، ثم شبهه في سرعة مرّه وصلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عالٍ إلى حضيض"[1]. لذا، فإننا نرى الخصر (القوة) يتولد عن قوة وسرعة أخرى (السيل)، وهذا السيل حتى يكون على هاته الكينونة فإنه يجب أن يكون مرتفعاً. وتبدو براعة الشاعر في توظيف الرمز

---

(١) الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، بيروت، ١٩٨٥ط٥، ص٤٤.

العلائقي واضحة أيضاً في إطار هذا التشبيه، إذ كلمة "السيل" تحمل على المستوى الإشاري معنى المفاجأة أو السرعة المفاجئة في ثقافة الإنسان، وهذه المفاجأة هي الهدف المنشود الذي رآه الشاعر في فرسه حيث يتكىء الكرّ والفرّ على عامل المفاجأة. فالسيل عند الشاعر ثورة تدل على علو همة صاحبها في البحث عن مكانة أو استعادة مكانة مسلوبة.

بدت فاعلية الصورة التنافرية في لوحة الفرس ذات قيمة نتيجة دورها المركزي في تحقيق شكل بنائي محكم. فهي، كما يبدو للباحث، صورة محورية تستقطب جميع الصور المكثفة للفرس في هذه المعلقة، وهذا يعني أنها أصل متفرع كما نقرأ في بقية الأبيات(١):

كُميتٍ يزِلُّ اللِّبْدُ عن حالِ متنِهِ ... كما زلَّتِ الصفواءُ بالمتَنَزِّلِ (٢)
مِسَحٍّ إذا ما السابحات على الوَنى ... أثَرْنَ غباراً بالكديدِ المَرَكَّلِ (٣)
على العَقْبِ جيَّاشٍ كأنَّ اهتزامَهُ ... إذا جاشَ فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
يطيرُ الغلامَ الخِفُّ عن صَهواتِهِ ... ويُلْوِى بأثوابِ العنيفِ المثقَّلِ (٤)
دَريرٍ كخُذْروفِ الوليدِ أمَرَّهُ ... تقلُّبُ كفَّيهِ بخيطٍ مُوَصَّلِ (٥)
لَهُ أيْطَلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سِرْحانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ (٦)
كأنَّ على الكِتْفَيْن منهُ إذا انتحى ... مَداكَ عَروسٍ أو صَرَايَةَ حنظَلِ (٧)
وباتَ عليهِ سَرْجُه ولجامُهُ ... وباتَ بعَيني قائماً غيرَ مُرْسَلِ

---

(١) ديوان امرىء القيس، ص ص ٢٠-٢٣.

(٢) كميت : أي أنه أملس المتن سهله. الصفواء : الصخرة الملساء.

(٣) الونى : الفتور. الكديد : ما غلظ من الأرض.

(٤) العنيف : الأخرق. والمثقل : الثقيل الذي لا يحسن الركوب.

(٥) درير : سريع خفيف. الخذروف: الخرارة التي يلعب بهاالصبيان لها صوت.

(٦) التتفل : ولد الثعلب.

(٧) مداك عروس: حجر يسحق عليه الطيب. الصراية : الحنظلة الصفراء البرّاقة.

فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَهُ ‏ عذارَى دَوارٍ في المُلاءِ المُذيَّلِ [(١)]
فأدْبرنَ كالجَزعِ المفصَّلِ بينَهُ ‏ بجيدٍ مُعَمٍّ في العشيرة مُخْوَلِ
فألحقْنا بالهادِياتِ ودونَهُ ‏ جواحِرُها في صَرَّةٍ لم تَزَيَّلِ
فعادَى عِداءً بَيْنَ ثَوْرٍ ونَعْجَةٍ ‏ دراكاً ولم يُنضَحْ بماءٍ فَيُغْسَلِ
وظلَّ طُهاةُ اللَّحْمِ من بينِ مُنْضِجٍ ‏ صفيفَ شواءٍ أو قَديرٍ معجَّلِ
ورُحْنا وراحَ الطَّرفُ ينفُضُ رأسَه ‏ مَتَى ما تَرقَّ العينُ فيه تسَهَّلِ [(٢)]
كأنَّ دماءَ الهادياتِ بنحْرِهِ ‏ عُصَارَةُ حِنَّاءٍ بشَيْبٍ مُرَجَّلِ
وأنتَ إذا استَدْبَرْتَهُ سدَّ فرجَهُ ‏ بضافٍ فُوَيقَ الأرضِ ليسَ بأعزَلِ

تنتمي التشبيهات والصور في هذه الأبيات إلى التشكيل التنافري الذي رأيناه في البيت الثاني، وبذلك تبدو هذه الأبيات موزعة بين معنى القوة والسرعة تارة "كميت ...، مسح...، يطير الغلام الخف...، درير...، له أيطلا ظبي...)، وتحقيق الغاية/الحلم تارة أخرى "فعن لنا سربٌ... فألحقنا بالهاديات، فعادى عداءً بين ثورٍ ونعجةٍ... وظل طهاة اللحم...".

ونلحظ الصورة التنافرية ماثلة عند امرىء القيس في لوحة الليل حيث يقول[(٣)] :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخَى سدولَهُ ‏ عليَّ بأنواعِ الهُمومِ ليبتلي
فقلتُ لهُ لمَّا تمطَّى بصُلبِهِ ‏ وأردَفَ أعجازاً وناءَ بكَلْكَلِ
ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلي ‏ بصُبْحٍ وما الإصباحُ منكَ بأمثَلِ

---

(١) الملأ : الملاحف. المذيل : الطويل المهدب.
(٢) الطرف : الفرس السريع.
(٣) ديوان امرىء القيس، ص ص ١٨-١٩.

فيالــك مــن ليــلٍ كــأنَّ نجومَــــــهُ بكــلِّ مُغــار الفتــل شُــدَّت بيَــذْ بُــــــلِ

يستطيع المتلقي أن يستنتج من هذه الوحدة ثلاث صورٍ تنافريـة تتشكل علـى النحـو التالي : (الليل المتكلم، والنجوم الساكنة، والصباح الليلي).

الليل في شعر امرىء القيس إشارة إلى عالمه الداخلي النفسـي، حيـث يبحـث الشـاعر عن الوسائل التي تنقذه من غربة النفس وسجنها داخل حدود النفس.

وعندما يخاطب الشاعر الزَّمن الأصم أو الجامد، ومن ثم يتوقـع منـه أن يسـتمع إليـه ويجاوبه، فإن في هذه المخاطبة خروجاً عن توقعات المتلقي حيث تبدو المنافرة واضحة بـين ليلٍ صامتٍ ساكن، وبين تحول هذا الليل إلى إنسان يأمل منه الشاعر أن يتكلم.

إن خطاب الشاعر للزمن/الليل يمثل رغبةً جامحةً لـدى الشـاعر بـأن يتحـول الـزمن القاسي المظلم إلى إنسان يشارك الشاعر همومه وينسجم معـه. ولقـد حـاول الشـاعر فعـلاً أن يوجد هذه العلاقة والألفة بين الساكن/الليل والمتكلم /الليل بفعل الواسمة الندائية " ألا أيهـا الليلُ الطويلُ "، إذ يؤسس النداء لحالة من الحميمية بين المخاطِب والمخاطَب.

وإن وصف الشاعر للنجوم بحالة السكون والثبات، ليشي بأن الزمن السالب في حياة الشاعر يتخذ شكل الثابت المتكرر، كما يدل بوضوح على يأس الشاعر من إمكانيـة التبـدل. وقد تمكن الشاعر، بحق، من أن يجعل من تلازم المتنافرات صورة مكتملة البنـاء تعبر عـن قضيته ومعاناته من سلطة الزمن. ومن هنا "فإن هذا الاستخدام للصور لـه أهميتـه البالغـة في حالة قيام الشاعر بوصف حالـة فكريـة خالصـة. فالصـور أقـدر علـى التمييـز والتـأثير مـن الكلمات المجردة التي تحتل مكانها، إنها تمنح شـكلاً معينـاً كافيـاً لحـالات الفكـر، تلـك الحالات الواضحة عند الشاعر التي يعجز أي اصطلاح عادي عن التعبير عنها. فالصـورة لا

تروي فقط ما الذي يدور في رأس الشاعر، إنها تعكس كل ما يحس به من تداخل بين الفكر والعاطفة"[١].

ومن الصور التنافرية التي يمكن استنتاجها من النصوص الشعرية الجاهلية، قول لبيد[٢] :

فوقفتُ أسألها، وكيف سؤالُنا صمّاً خوالدَ ما يبين كلامها

فخطاب الشاعر للطلل فيه إشارة إلى رغبته في إنطاق الجامد وتوقع الرد أو الإجابة عن السؤال مما يضع المتلقي أمام عبارة "الطلل المتكلم أو الذي ينتظر منه أن يتكلّم".

لقد حاول لبيد أن يجعل الطلل يرتقي إلى مرتبة الإنسانية؛ لأنه يحس في داخله بأن المكان يفتقد الصوت الإنساني بعد رحيل المحبوبة. ولا شك في أن مساءلة الشاعر للطلل هي من ناحية أخرى محاولة مقصودة لسرد التحولات التي أصابت المكان.

وبالفعل، فإن عبارة "الطلل المتكلم"، تصور لحظة الصمت والسكون في اللحظة الآنية المدهشة التي توحي بضعف الشاعر أمام توحش المكان، كما أنّ هذا الصمت أو السكون المنتشر يبدو كأنه كلام عن تاريخ المكان الذي أشار إليه الشاعر منذ بداية المعلقة:

عفت الديار محلُّها فمقامُها بمنىً تأبَّدَ غَوْلُها فرِجَامُها
فمدافعُ الريَّانِ عُرِّيَ رسمُها خَلَقاً كما ضمنَ الوُحِيَّ سِلامُها
دِمنٌ تجرَّم بعْدَ عهدِ أنيسها حجَجٌ خَلَوْنَ حلالها وحرامُها
رُزِقت مرابيعَ النجومِ وصابَها ودْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُها فِرهامُها[٣]

---

(١) س.م. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص ص ١٤-١٥.

(٢) لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ص ١٦٤-١٦٥.

(٣) الودق : المطر الداني من الأرض.

مــن كــلّ ســاريَةٍ وغــادٍ مُدجِــن وعشــيَّةٍ متجــاوبٍ إرزامُــهــا[(١)]
فَعــلاَ فــروعُ الأيهُقــانِ وأطْفلــت بــالجَهْلتين ظباؤهــا ونَعامُــهــا
والعِــينُ ســاكنةٌ علــى أطلائــهــا عُــوذاً تأجَّــلُ بالفضــاءِ بهامُــهــا
وجــلا الســيولُ عــن الطلــولِ كأنّــهــا زُبــرٌ تُجِــدُّ متونَهــا أقلامُــهــا
أو رجْــعُ واشمــةٍ أُسِــفَّ نُؤورهــا كِفَفــاً تعــرّضَ فــوقهنّ وِشَامُــهــا[(٢)]

فالصورة التنافرية التي أقامها لبيد عندما استنطق الأعجم تمثل بؤرة مركزية على صعيد الفكرة والبناء لكشف صورة المكان في لحظة الموات : مشهد العفاء المكاني وخلوّ المكان من الأنيس /الإنسان، وصورة المكان أيضاً في لحظة الحياة، حيث تجلّت هذه اللحظة من خلال المطر الليلي الذي يتجدّد دمعه الأمل بولادة الحياة وحدوث الخصب.

وتبدو الصورة التنافرية واضحة في قول الأعشى [(٣)] :

وبَلْــدةٍ يرْهَــبُ الجــوّابُ دُلجَتَــهــا حتّــى تــراه عليهــا يبتغــي الشيّــعا
لا يســمَعُ المــرءُ فيهــا مــا يؤنّسُــهُ بالليــلِ إلاّ نئــيمَ البــوم والضُّوَعــا [(٤)]
كَلّفْــتُ مجهولَهــا نفســي وشايعــني همّــي عليهــا إذا مــا آلُهــا لَمــعَا
بــذاتِ لــوثٍ عَفرنــاةٍ إذا عَثــرَت فــالتّعسُ أدنــى لهــا مــن أن أقــولَ لَــعَا

---

(١) الإرزام : حنين الناقة.

(٢) وشامها: جمع الوشم.

(٣) الأعشى (ميمون بن قيس)، ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣م، ص ١٥٣.

(٤) الضوعا: طائر من طيور الليل أسود كالغراب. وقد وردت هذه الصورة في قول الأعشى أيضاً :

ويهماءَ بالليلِ غطشى الفــلاة يؤنسني صوت فيادها (البــوم)

انظر : الديوان ص ١٢٣.

يلفت انتباهنا في هذه الأبيات صورتان تنافريتان هما : (البوم المؤنس) و (الهمّ الشايع/النصير).

ويكتسب توظيف الصورة التنافرية عند الأعشى قيمةً فاعلة ودلالة عميقة تتجلّى فيها قدرة الذات على إبداء تحدّيها للصّعب والمهول. فالمتلقي للنصّ يعرفُ جيّداً أنَّ صَوْتَ البوم في الثقافة الإنسانية منفّر يبْعَثُ على التطيّر والتشاؤم، ولكنَّ الشاعر يرى في صوت البوم أنْسَاً يزيدُ من تصميم الشاعر على المضيّ قدماً في مجهول الصحراء.

وأمّا الصورة التنافرية الأخرى (الهمّ المناصر)، فهي تدل على وجودٍ تنافر ماثل بين الصفة والموصوف على صعيد الشكل ليتحدّ هذا التنافر بعد مرحلة التأويل وإيجاد العلاقات بين الدال والمدلول فيصبح صورة متسقة الدلالة والإيحاء.

إن عبارة (الهمّ المناصر) تحدثُ للوهلة الأولى صدمة للمتلقي؛ لأن الهمَّ لا يمكن أنْ يكون نصيراً لصاحبه بقدر ما يزيده ضعفاً وانهزاماً. بيد أن الشاعر تمكن عن طريق اللغة من مزج المتنافر ليبرهن تميّزه عن غيره، وهذا ما بدا لنا من خلال المقارنة بين الشاعر والآخر/البطل. فالشاعر، مثلاً، يأنسُ لصوت البوم/الشؤم في حين أنَّ البطل/الجوّاب يخشى الصحراء وصوت البوم. وإذا كان البطل/الجوّاب الذي يمتلك الخبرة والمعرفة بالمكان يحتاج إلى من يعينُه على اجتياز غربة المكان ورهبته، حيث يواجه الشاعر عالم المجهول بمفرده ولا ناصر له إلاّ قلقه النفسي ومعاناته.

إن هذه المعاني العميقة المستترة خلف خيوط الصورة التنافرية تأخذ من جهة أخرى فضاءً امتدادياً يكاد يشمل النصّ منذ بدايته. فالشاعر يسْعى إلى أسطرة بطولته كي يواجه فقد المحبوبة وسلطة الدهر أولاً [1]:

(١) ديوان الأعشى الكبير، ص١٥١ .

بانـت سـعاد وأمسـى حبلُها انقطـعا واحتلّـتِ الغَمْـرَ فالجُـدَّين فالفَرَعـا
وأنكـرتني ومـا كـانَ الـذي نكـرتْ مـن الحـوادِثِ إلاّ الشـيبَ والصَّلَـعَا
قـد يـترُكُ الـدَّهرُ في خلقـاءَ راسيَـةٍ وَهْيـاً ويُنْـزِلُ منهـا الأعْصَـمَ الصَّدِعـا

ولكي يزيل هاجس الخوف عند المؤنث الضعيف/ابنته عبر تشكيل المدهش والغريب (البوم المؤنس/الهم المشايع) في أثناء رحلة الكشف والمغامرة (١):

تقـولُ بـنتي وقـد قرُبـتُ مُرْتَحَـلاً يـا ربِّ جنِّـب أبـي الأوصابَ والوجـعا
واستشـفَعتْ مـن سَرَاةِ الحيِّ ذا شَـرَفٍ فقـد عَصَـاها أبوهـا والـذي شفَـعا
مهـلاً بُـنيَّ فـإنَّ المـرءَ يبعثُـهُ هَـمٌّ إذا خـالَط الحيـزومَ والضِّلَـعا
عليـكِ مثـلُ الـذي صلَّيْتِ فاغتمِضـي يومـاً فـإنَّ لجنْـبِ المَـرْءِ مضطجـعا
واسـتخبري قافِـلَ الرُّكبـانِ وانتظـري أوْبَ المَسـافِرِ إنْ ريثـاً وإن سَرَعـا

فاستحداث التنافر من قبل الشاعر داخل النصّ يُظهر لنا نصّاً شعريّاً ذا وحدة بنائية قادرة على جعل المختلف مؤتلفاً، وجعل التوتر القائم بين الصفة والموصوف عاملاً مولّداً لاستبدالات كثيرة ممكنة وفجواتٍ تثير اهتمام المتلقي. وقد أشار (بيتسن) إلى مبدأ "الفجوة المعنوية" في الشعر بقوله : "كلّما تنافرت مكونات الاستعارة، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التآلف"(٢).

فالفجوة التي ظهرت في عبارة "البوم – المؤنس" تجلّي حقيقة الخرْق الذي ينتهجه الشاعر أو تنتهجه لغته تجاه العرف والنسق الثقافيين عندما يصبح البوم /الشر مؤنساً. ولكن هذا الانحراف في اللغة يوضّح لنا مقصدية الشاعر في تأسيس نسقه الخاص عن طريق خلق

---

(١) المصدر نفسه، ص ص ١٥١-١٥٢.

(٢) عبدالواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (والمجاز الذهني)، ص ٤٢٧.

المتنافر واللامتصور في السياق النسقي العام. وقد أبدت لنا هذه النسقية المتفجرة بفعل الصور التنافرية موزّعة على النص بأكمله، "فعن طريق قفزة واثقة معنوياً يعبر الشاعر الفجوة ويعلن اتساق اللامتساوقــات، وعند الشاعر تكون هذه لحظة انتصار، ورضا تخلفه صــعوبة مقهورة؛ وعندنا معشر القراء، قد تكون هذه لحظة انكشاف وهمس بتناغم واثق على الطرف القصيّ من التبايـن"(١).

ويقول الأعشى في وصف محبوبته(٢):

لــو أسْــنَدتْ مَيْتــاً إلى نَحْرِهَــــا عــــاشَ ولَــــم يُنقَــلْ إلى قَابــــرِ
حتّــى يقــول النــاسُ مـــمّا رأوا : يــــا عجبــــاً للميّــــتِ النّاشِــــرِ

تُسهم الصورة التنافرية في قول الشاعر "الميت الناشر"، في إضـاءة صـورة المحبوبـة في رؤيـة الأعشـى. فقـد أبـرزت الصـورة التنافريـة قـدرة الأنثـى الإنسـانية علـى بعـث المـوتى وإحيائهم، وهذه المعجزة التي تمتلكها محبوبة الشاعر تجعل النـاس يقعـون ضـحيّة لسـحر المشهد الإحيائي.

ففلسفة الصورة في هذين البيتين نابعة من سياق ثقافي جمعّي يعكس صـورة المحبوبـة بوصفها رمزاً للخصب والحياة، وانطلاقاً مـن تلـك البنيـة الثقافيـة السـائدة جعـل الأعشـى محبوبته تقوم بدور النبي/عيسى، الذي يحيي الموتى بإذن ربّه.

إنّ متلقي هذه الصورة التنافريّة يميل للوهلة الأولى إلى تكذيب تشـكل المزاوجـة بـين الحيـاة والموت، أي تحويل الميت إلى حيّ، وهذا ما ذكره صوت الشـاعر فعـلاً عنـدما قـال : " يـا عجباً للميّتِ النّاشِرِ ". فالصورة المتشكلة تبعث على الدهشة نظراً لاقتناع المتلقي باسـتحالة حدوث هذه المعجزة على يد إنسان عادي أو على يد أنثى ضعيفة. بيـــــد أن ربــــط

(١) المرجع السابق، ص ٤٢٧.
(٢) ديوان الأعشى الكبير، ص ١٨٩.

هذا التشكل التنافري يحقق على المستوى القرائي العميق انسجاماً دقيقا للصورة وفاعليتها البنائية. فعندما يكتشف المتلقي أنَّ المحبوبة في ثقافة العشاق تمثل عالماً سحرياً قائماً في حدّ ذاته، فإنه سيدرك في النهاية معنى ثقافة الموت والحياة في عالم العشق. فالمحبوبة في رؤية الشاعر قادرة على خلق الحياة من الموت بفعل وجودها وجمالها، وبالتالي فإن حالة الدهشة سرعان ما تتحول عند المتلقي إلى لذّة عندما يجد السياقات المقترنة بالصورة التنافرية تعزز حالة التوافق والانسجام :

لو أسْندتْ ميتاً إلى نَحْرِهَا عاشَ ولَم يُنقَلْ إلى قَابِرِ

وتبدو فاعلية الصورة التنافرية واضحة، بنائياً، في إطار وجودها ضمن القائمة الطلليّة، حيث يلفت انتباه المتلقي دلالة اسم المحبوبة "قتلة"، وعلاقة هذا الاسم بالمعنى الكلي الذي نسجته الصورة التنافرية : الميت الناشر.

يقول الأعشى[1] :

شاقتك من قتلةَ أطلالُها بالشّطّ فالوِتْرِ إلى حاجِرِ
فَرُكْنِ مِهراسٍ إلى مارِدٍ، فقاعِ منفُوحَةَ ذي الحائرِ
دارٌ لها غيَّرَ آياتِها كلُّ مُلِثٍّ صَوبُهُ زاخِرُ [2]
وقَدْ أرَاها وسْطَ أترابِها في الحيِّ ذي البهجَةِ والسّامِرِ
كدُميةٍ صُوِّرَ مِحْرَابُها بمذْهَبٍ في مرمَرٍ مائِرِ [3]

---

(١) ديوان الأعشى، ص١٨٩.

(٢) الملثّ: المطر المدرار.

(٣) المحراب : صور البيت. المائر : الذهب الداخل أو الغائر في المرمر.

أو بَيْضَـــةٍ في الـــدِّعْصِ مكنونَـــــةٍ، أو دُرَّةٍ شـــيفَت لـــدى تاجِــــــرِ [(١)]
يشـــفي غليـــلَ الـــنَّفْسِ لاهٍ بـــــها، حـــوْراءُ تَسْـــبي نَظَـــر الناظِـــــــرِ
ليْسَـــــتْ بِسَـــوْداءَ ولا عِنْفِـــــص تُســـارِفُ الطَّـــرفَ إلى الدَّاعِـــــرِ [(٢)]
عَبْهَــــرَةَ الخَلْـــقِ، بُلاخِيَّــــــــةٌ، تشُـــوبُه بـــالخُلُق الطَّاهِــــــــرِ [(٣)]
عهـــدي بهـــا في الحـــيِّ قَـــدْ سُرْبِلَـــــتْ هيفـــاءَ مثـــلَ المُهْـــرَةِ الضَّامِـــــرِ [(٤)]

أشار الدارس إلى أنَّ الصورة التنافرية زاوجت بين الموت والحياة، فجعلت من الموت حياة. وعند تأويلنا لمضمون الموتيف الطللي في مقدمة هذا النص فقد ألفينا أن الشاعر قد اختزل بذكائه رؤيته للمحبوبة والطلل عن طريق إبداعه للصورة التنافرية.

فالمحبوبة، كما نرى، اسمها قتلة : اسم مرّة على وزن فعلة أي أنّها قاتلة لمن يقع في هواها منذ اللحظة الأولى، وهذه صفة قوة تسجل للمحبوبة الأنثى في نص الشاعر.

وإذا كانت المحبوبة قادرة على إفناء الحي في عشقها، فإن حدث الإفناء هذا آتٍ من الجوانب الجمالية التي تبث الحياة في الوجود من خلال الصفات التي يرصدها الشاعر لمحبوبته "دمية ...، أو بيضة...، ليست بسوداء ...، عبهرة..، بلاخية...إلخ". فهذه الصفات الجمالية تمنح المحبوبة سمة القدرة على تغيير المفاهيم، وإظهار طاقاتها الفائقة في صنع التحويل "تسبي نظر الناظر".

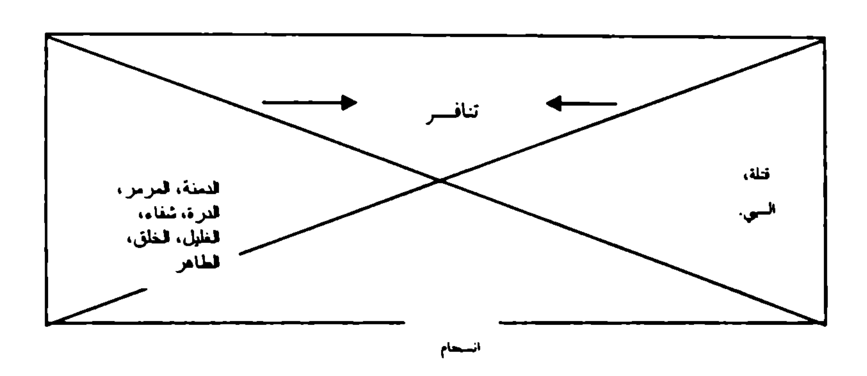
---

(١) الدعص: الكثيب من الرمل.
(٢) العنفص : البذيئة. داعرة : فاسقة.
(٣) عبهرة : ناصعة البياض. بلاخية: طويلة.
(٤) سربلت : لبست القميص.

وفيما يلي خطاطة توضح فاعلية الصورة التنافرية في قول الأعشى : "يا عجباً للميت الناشر" ومركزيتها في البناء الفني للنصّ:

الناشر

الميت



الجمال وبعث الحياة

المحبوبــــة : القتــــل - الحيـــــاة

ومن الأبيات الشعرية التي يمكن أن نستنتج منها حضور الصورة التنافرية بمفهومها الحديث قول تأبط شراً(١):

وأخرى أصادي النفس عنها، وإنّها ... لموردُ حَزْمٍ، إنْ فَعَلْتُ، ومصْدَرُ

فرشتُ لها صَدْري فزلّ عن الصّفا ... به جُؤجُؤٌ عَبْلٌ ومَتْنٌ مُخصَّرُ

فخالَطَ سَهْلَ الأرض، لم تكْدَحِ الصّفا ... به كدْحةٌ، والموت خَزْيانُ ينظُرُ

---

(١) الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، تحقيق وتعليق : علي المفضل حمودان، المجلد الأول، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط١، ١٩٩٢، ص ٢١٢ .

فَأُبْــــتُ إلى فَهْـــمٍ ولم أكُ آيــــــباً وكَـمْ مِثْلـها لا قيْتُهـا وهْـيَ تَصْفِـــرُ (١)

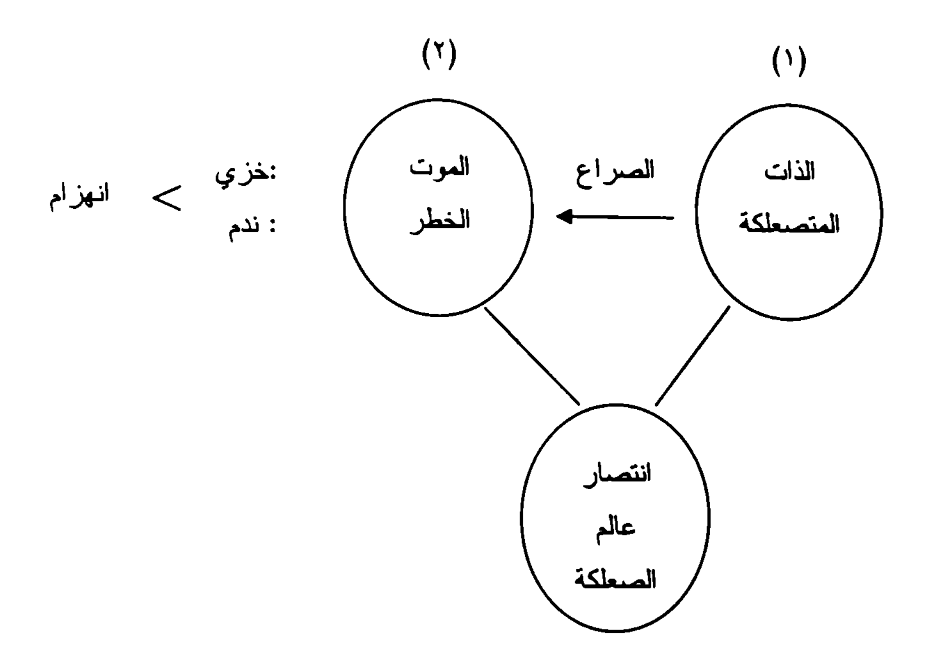
يبدو التنافر ماثلاً في قول الشاعر : "والموت خزيان ينظر"، وقوله : "وكم مثلها لاقيتها وهي تَصْفر". ويحيل هذا التنافر إلى جدليّة تخدش توقعات المتلقي لكي تحفزه تأويل شيفرات هذه الجدلية : "الموتُ إنسان (حيّ) مخزيّ/والشدة أو الخطر إنسان نادم".

فالصورة التنافرية، هنا، تسمح برصد فلسفة الحياة والموت عند الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، وهي فلسفة تتأسس على مجابهة الموات بأدوات الموت نفسها لخلق مفهوم الحياة الحرّة الكريمة. ولقد جنح الشاعر إلى إيجاد هذه الفلسفة من خلال أنسنة المعنوي واللامحسوس (الموت والخطر) وتحويله إلى مَرْئي محسوس. ولا بدع في أنّ هذه القدرة على التحويل تعدّ إشارةً واضحةً إلى لحظة بناء نسق الذات المتفرّد واكتمال انتصار الذات على رموز القهر في الوجود.

وبذلك يستطيع المتلقي أن يفهم بوساطة الصورة التنافرية طبيعة التفكير الفلسفي عند الذات المتصعلكة، إذ إنها شخصية ترى في ذاتها قوة خارقة قادرة على قهر الموت والمخاطر عن طريق ابتداع فعل المبادرة في المواجهة قبل الآخر/الموت.

---

(١) تصفر : النفخ عند الندم.



أشار الدارس إلى أن الصورة التنافرية تثير، للوهلة الأولى، جدلاً سببه التنافر القائم بين حدّي الصورة، وهذا الجدل لا يتحقق فهمه إلا بفتح قنوات اتصال قائمة على الكفاءة المعرفية لتأويل ما وراء صور التنافر. ولقد أشار مايكل ريدي إلى أحد أنواع الاستعارة أسماه "استعارة القناة". ويرى ريدي في هذه الاستعارة "أن التعابير التي نستخدمها للتحدث عن اللغة مبنية إلى حد ما على الاستعارات المركبة التالية : الأفكار/هي/أشياء، والتعابير اللغوية /هي/أوعية ، والاتصال هو/إرسال"(١).

(١) جورج لاكون ومارك جونسون، استعارات بها نحيا، ترجمة أنور وقيع الله وسمية باعشن، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثالث، مارس ١٩٩٨م، ص ٩٦.

وفي هذه الحالة، "يضع المتحدث الأفكار (الأشياء) في شكل كلمات (أوعية) ويرسلها (خلال قناة) للمستمع الذي يقوم بدوره باستخراج الأفكار /الأشياء من الكلمات الأوعية"(١).

وعندما نشرع بتطبيق مفهوم "استعارة القناة" كما وردت عند ريدي على مفهوم تشكيل الصورة التنافرية كما وردت عند تأبط شراً مثلاً، فإننا نلحظ أن الفكرة الرئيسة التي تثبتها آلية بناء الصورة التنافرية هي إمكانية انبعاث الحياة من الموت في ثقافة الصعلوك، وقد اتخذ الشاعر من اللغة وأشيائها وعاءً لكي يعبر عن هذه الفكرة التي تتحول في النهاية إلى شيفرة Code أو رسالة تتجه نحو المتلقي لتحثه على استحداث قنوات اتصال مع الصورة المتشكلة.

إن الأخذ بمقولة "استعارة القناة" و جدلية الصورة التنافرية يبين لنا فاعلية الصورة في بنائية النص الشعري.

ففكرة "قهر الموت" التي ضمّنها تأبط شراً في الصورة التنافرية تلقي بظلالها على بنية النص الكلية، فهي بمثابة النواة التي تتشظى إلى أنوية متشابكة العلاقات والدلائل. يقول تأبط منذ بداية النص(٢):

إذا المرءُ لم يحتَلْ، وقَدْ جدَّ جِدُّهُ ... أضاعَ وقاسَى أمرَهُ وهو مُدْبِرُ
ولكنْ أخو الحزْمِ الذي ليس نازلاً ... بهِ الخطْبُ إلاّ وهو للقصْدِ مبْصِرُ
فذاكَ قريعُ الدهْرِ ما عاشَ حُوَّلٌ ... إذا سُدَّ منهُ منخَرٌ جاشَ مِنْخَرُ (٣)

---

(١) جورج لاكون ومارك جونسون، مرجع سابق، ص ٩٧.
(٢) الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، ص ص ٢٠٩-٢١١.
(٣) قريع الدهر: الداهية. الحول: المتصرف في الأمور المتحول من حال إلى حال. جاش: فار وغلَى.

أقولُ للحْيانِ وقد صَفِرَت لهم   وِطابي، ويومي ضيِّقُ الباعِ مُعْوِرُ(١)
هُما خُطّتا : إمّا إسارٌ ومنّةٌ   وإمّا دَمٌ والقتْلُ بالحرِّ أجْدَرُ

فالشاعر يقدم في هذه الأبيات تصوراً جديداً لمفهوم الحياة ينبني على ثقافة المغامرة والاحتيال وعشق الموت. ولا شكَّ في أن هذه الثقافة توحي بمعرفة الشاعر لوجوده وكينونته في الحياة "إمّا إسارٌ ومنة وإمّا دم...". ولعلّ هذه المعرفة الراسخة في فكر الصعلوك إزاء قضية الحياة والوجود هي التي تصنع في النهاية أسطورة الإنسان الصعلوك. فلقد قال شارح حماسة أبي تمام في مناسبة هذه القصيدة :"وكانَ تأبّطَ شرّاً قد نزل من قُنّة جبل إلى صَفْحِه لاشتيار عسل وتحته صخرة ملساء تفضي إلى الحضيض، وعرفت مكانه لحيان...، وكان يغير تأبّط شرّاً عليها كثيراً فلّما عرفوا مكانه أتوه وأشرفوا عليه وحرّكوا له الحبل، فلمّا رآهم أيقَن بالبلاء فقال : أرقى إليكم على أن أفديَ نفسي. فقالوا : لا نعاهدك. فنظر في وجه آخر من الحيلة بأن صبَّ العسل على الصفاة وجعل عليها صدْرَهُ ونزلَ قليلاً حتى بلغَ إلى الحضيض سالماً وهم ينظرون إليه ...."(٢).

ويلمس المتلقي خيوطاً للصورة التنافرية في قول تأبط شراً حين يقول في مدح شمس بن مالك(٣):

إذا هزَّهُ في عَظْمِ قِرْنٍ تهلّلتَ   نواجذُ أفواه المنايا الضواحك
يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي   بحيث اهتدت أمُّ النجومِ الشوابكِ

---

(١) صفرت: خلت من الشراب. الوطاب: زقاق اللبن، ضربه مثلاً لإشرافه على الموت حين أحيط به.
(٢) الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، ص ٢١٠.
(٣) شرح ديوان الحماسة، ص ٢٥٧.

تتألف عناصر الصورة التنافرية في هذين البيتين من جدليتين هما : جدلية المنايا الضاحكة وجدلية الوحشة المؤنسة. فالمتلقي يعلم عبر محددات الثقافة والعرف أن الموت شيء معنوي لا يمكن أن يضحك، وأن الوحشة تتصل بمعاني القلق والخوف لا بمعنى الأنس والهداية. ولكن الشاعر يحتال، والحال هذه، على السنن اللغوي لكي يمرر فكرته عن طريق المتنافر واللاممكن مما يمنح الصورة طاقة دلالية قوامها اللغة، إذ إن "لغة الشعر لغة تحاول أن تصل إلى الخفي خلف الظاهر، والغامض وراء الواضح، وتترامى إلى معادن الحقائق واستجلاء الروح الكامنة في الأشياء، والشاعر في كل ذلك يبني الفكر على الفكر، وينشىء اللغة على اللغة، ويستغرق في كل ذلك حتى يبلغ بما يتناول غايته، متجاوزاً كل أفق تحقق قبله ..."(١).

والأمر الذي يود أن يشير إليه الدارس في ضوء الحديث عن الصورة التنافرية عند تأبط شراً، أن الصورة التنافرية هنا تنماز بأنها ذات طبيعة مخاتلة. فالشاعر يقدم مدحةً يصور فيها إعجاب الموت بفعل الممدوح أي إعجاب سلطة قهرية بسلطة إنسانية، وفي هذا إقرارٌ صريح بالقدرة الإنسانية على التميز بمصاحبة الموت الذي يهذبه الشاعر ويجعل منه إنساناً يطرب لعمل الممدوح. كما أن الممدوح يبدو من خلال التنافر بين الوحشة والأنس قادراً على صنع عالم الأمن الإنساني "الأنس الأنيس" على الرغم من حضور عالم الخوف، حيث يتولد إحساس الإنسان بالأمن من الوحشة والخوف.

---

(١) سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، مايو ١٩٩٩، ص ١٣٥.

وفي حقيقة الأمر، فإن هذه الرؤية التي نسجها خيال الشاعر بفعل التشكيل التنافري ليست صورة الممدوح بقدر ما هي رؤية الشاعر الصعلوك "يرى الوحشة الأنيس — أرى الوحشة الأنيس".

ولذلك يجب أن ندرك ونحن نؤول الصورة الفنية في شعر الصعاليك بأن الصورة لديهم ذات بناء ونسق مختاتلين. فالشاعر، هنا، قدم لممدوحه صفات هي له أصلاً أو تنتمي إلى نسقه الثقافي في عالم الصعلكة، وبذلك يشعرنا التأويل العميق لهذا النص بأن الممدوح تابع للمادح الشاعر، وهو أي الممدوح أقلّ من الشاعر رتبة وشأناً، وهذا المدلول المستتر في فجوات الصورة فرضته طاقة الصورة التنافرية على النص كاملاً. يقول تأبط شراً[١].

إنِّي لَمُهْدٍ من ثنائي فقاصِدٌ ... بهِ لابْنِ عمِّ الصّدقِ شمْسِ بن مالكِ
أهزُّ به في نَدْوَة الحَيِّ عِطْفَهُ ... كما هزَّ عِطْفِي بالهجانِ الأوارِكِ[٢]
قليلُ التّشكّي للمُلِمِّ يُصيبُه ... كثيرُ الهوى، شتّى النّوى والمسالِكِ
يَظَلُّ بمَوْمَاةٍ ويُمْسي بغيرِها ... جَحيشاً ويَعْرَوْرَي ظهورَ المهالكِ[٣]
ويسبقُ وفْدَ الريح من حيث ينتحي ... بمُنْخَرِقٍ من شِدِّهِ المتداركِ
إذا خاط عينيه كرى النوم لم يَزَلْ ... لَهُ كالِئٌ من قَلْبِ شيحَانَ فاتِكِ[٤]

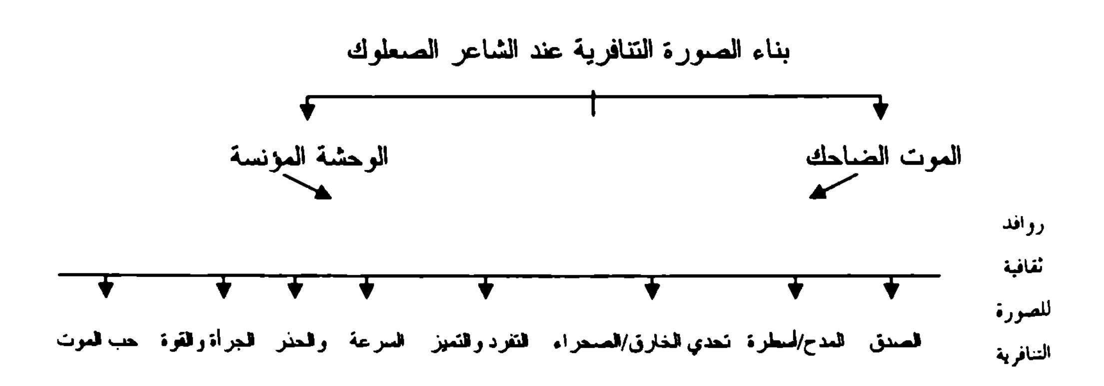
---

(١) شرح ديوان الحماسة، ص ص ٢٥-٢٥٦.
(٢) الهجان : البيض من الإبل. الأوارك : التي تأكل الأراك.
(٣) الموماة: القفر. الجحيش : المنفرد. يعروري: يركبها على صعوبتها.
(٤) الشيحان : الجاد الماضي.

إذا طلعَتْ أولى العُدِيّ فَنَفْرُهُ إلى سَلَّةٍ من صَارِمِ الغَرْبِ باتِك(١)
ويجعلُ عينيهِ ربيئةَ قلبهِ إلى سَلَّةٍ من حَدٍّ أَخْلَقَ صائِك (٢)

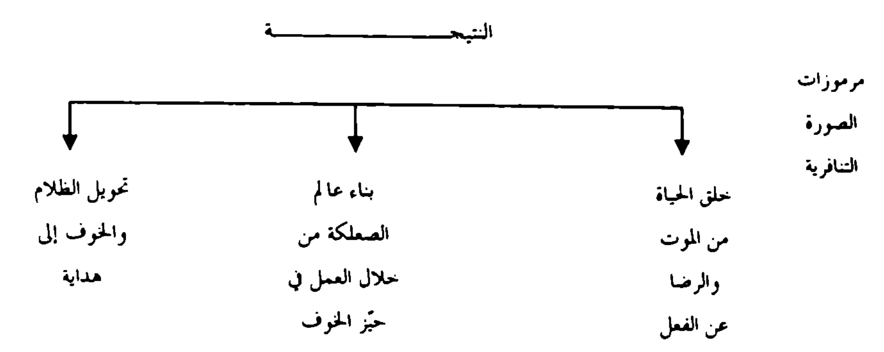
فالممدوح في هذا النص بطلٌ جريءٌ مقدام وحذر يتحدى أخطار الصحراء بمفرده دون أنيس، كما أنه مشهور بالعدو السريع، أو هو أسرع من الريح، وهو لا يهابُ عدوّهُ بقدر ما يحرصُ على مواجهته.

إن كل هذه المناقب التي يعددها الشاعر تختزلها مركزية الصورة التنافرية في النص "الموت الضاحك/الوحشة المؤنسة". ومركزية الصورة هذه تصوغ تجربة الشاعر الصعلوك في التعامل مع مفردات الحياة، فالوحشة المؤنسة تتمظهر عندما تكون هنالك عوامل تساعد على تحقيقها كالقوة والسرعة والحذر.



(١) النفر: الهرب من الشيء إلى غيره. السلة : الاستلال.

(٢) الربيئة : الطليعة والحارس. الصائك : الذي لصق بالدم.



ومن الأمثلة الدالة على حضور الصورة التنافرية في النص الشعري الجاهلي قول عديّ بن رعْلاَءَ الغسَّاني [1]:

لـيْسَ مَـنْ مـاتَ فاسـتراحَ بمَيْـتٍ   إنَّمـا المَيْـتُ ميِّـتُ الأحيـاء

يمكننا استنتاج الصورة التنافرية في هذا البيت واختزالها في جدليتين نثريتين هما : (الموت حياة : ليس من مات فاستراح بميت) و (الحياة موت : إنما الميت ميت الأحياء).

إن حالة التنافر التي احتوتها عناصر الصورة تسمح بخلق حالة التكامل بعد تأويل شيفرات الصورة نفسها. فالصورة التنافرية في هذا البيت تفصحُ للمتلقي عن عقيدة راسخة في ذهن الشاعر حول مفهوم الحياة الحقيقية الجديرة بالعيش، أي إن الحياة الكريمة لا تتحصل إلا بثقافة الحرب ورفض العار والذل، لذا فإن الإنسان الذي يموت مدافعاً عن حريته وكرامته ليس ميتاً حسب رؤية الشاعر، وإنما هو إنسان صانعٌ للحياة حتى بعد موته.

وأما حياة الذل التي يرتضيها الإنسان فهي في ثقافة الشاعر إشارة إلى موت الحياة الإنسانية. فعندما يسلب الإنسان حريته وتمتهن كرامته، فإنه يضحي خائر القوى غير قادر على إثبات فاعليته في بناء الحياة وصون استمراريتها.

لقد نفى الشاعر في صدر البيت الموت عن الإنسان الميت، وجعل الموت لذةً تجلب الراحة لصاحبها، وبذلك يصبح الموت حياةً أو حفظاً للحياة. وفي الوقت نفسه، فقد رأينا الشاعر كان قد حصر الموت بإفناء الذل للإنسان وهو حي، وهذا يعني أن الشاعر يقدم للمتلقي من خلال الاستبدال المكاني لألفاظ الصورة (الميت × الحي — الحي × الميت) فلسفة خاصة عند بعض الشعراء الجاهليين تجاه موضوعة الموت والحياة.

وأما فيما يتعلق بأثر الصورة التنافرية في بنية النص الكلية، فإننا نجد هذه الصورة تؤدي دوراً واضحاً في جعل النص منسجماً ومتراكباً. فالشاعر عندما صاغ الصورة التنافرية في عجز بيته (إنَّما المَيْتُ ميِّتُ الأحياء) فقد أدهش المتلقي وأثار توقعاته لمعرفة هذا النوع الجديد من الموت. ولكن الشاعر فاجأ متلقيه بهذا التعريف لجدلية (الحي × الميت):

إنَّما المَيْتُ مَن يعيشُ ذليلاً سيِّئاً بالُهُ قليلَ الرّجاءِ

وهكذا تتضح أبعاد الفلسفة التي بثَّها الشاعر في فجوات الصورة التنافرية حول الحياة والموت تدريجياً عندما يلحظ المتلقي أن الصورة ترتبط ارتباطاً ذرائعياً بمقدمة النص :

ربُما ضربة بسيْفٍ صقيلٍ دونَ بُصْرى وطعنة نجْلاءِ
وغموسٍ تَضِلُّ فيها يَدُ الآسي ويعيا طبيبُها بالدُّواءِ [١]

---

(١) الغموس: الطعنة النجلاء الواسعة. الآسي: الي يأسو الجراح ويداويها.

رفعوا رايةَ الضِّرابِ وآلَوا ليذودُنَّ سامِرَ المِلْحاءِ [١]
فصَبْرنَ النفوسَ للطعْنِ حتّى جَرَتِ الخيلُ بيننا في الدِّماءِ

فعالم الحرب في رأي عدي هو العالم الأمثل في إثبات إرادة الإنسان وكرامته. وعندما لا يتقاعس الإنسان عن مواجهة الموت أو العدو، فإنه يخلد ذاته في الحياة والممات حيث يصبح خوض الإنسان لمعركة الحياة في شتى صورها دليلاً على ارتباط الفعل بصورة الحياة، واقتران التخاذل بصورة الموت.

وتسمح الصورة التنافرية عبر وظيفتها الاستبدالية بالكشف عن طبيعة النسق المتعلق برؤية الشاعر لموضوعتي الرثاء والثأر في الذهنية الجاهلية.

وهذا ما سنجده في نص للمهلهل يقول فيه[٢] :

لمّا نعى الناعي كليباً أظلمت شمس النهار فما تريدُ طلوعا
قتلوا كليباً ثمّ قالوا أرتعوا كذبوا لقد منعوا الجيادَ رتوعا[٣]
كلاّ وأنصابٍ لنا عاديّةٍ معبودةٍ قد قُطعت تقطيعا[٤]
حتّى أبيدَ قبيلةً وقبيلةً وقبيلةً وقبيلتين جميعا
وتذوق حتفاً آل بكر كلُّها ونُهدُّ منها سَمْكَها المرفوعا

---

(١) الضراب : المجالدة. سامر : اسم جمع بمعنى السمار، وهم القوم يتحدثون ليلاً. الملحاء: موضع.

(٢) المهلهل بن ربيعة، ديوان المهلهل، شرح وتقديم : طلال حرب، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣، ص ص ٤٨-٤٩.

(٣) رتعت الماشية : رعت كما تشاء.

(٤) عادية : نسبة إلى عاد، أي عتيقة ضخمة.

حتّـى نـرى أوصـالهم وجماجـماً ... مـنهم عليهـا الخامعـاتُ وقوعـا[١]
ونـرى سـباعَ الطـيرِ تنقُـرُ أعـيناً ... وتجـرُّ أعضـاءً لهـم وضلوعـا
والمشـرفيَّة لا تُعـرِّجُ عنهـمُ ... ضـرباً يَقُـدُّ مَغَـافِراً ودُروعـا[٢]
والخيـلُ تقـتحمُ الغبـارَ عوابسـاً ... يـومَ الكريهـةِ مـا يُـرِدْنَ رُجوعـا

إن قولة الشاعر : "أظلمت شمس النهار" تشكل واسمة سيميوطيقية تضع متلقي النص أمام فراغات اللاإمكان واللاتوقع. فصورة ظلام الشمس غير متوقعة وخارجة عن تصور المتلقي، لأن خاصية الشمس مرتبطة دائماً في وعي الإنسان بسمة النور والضياء.

ولكن هذه الصورة التنافرية يمكن أن، تصبح مسوغة إذا ما فهمنا كنه الموضوع الذي يتحدث عنه الشاعر وطبيعته. فالمهلهل يرثي في هذه الأبيات أخاه كليباً رثاءً حاراً، وهذا الرثاء أو المقام الرثائي يفرض عليه رؤية مغايرة للأشياء، وفق ما تمليه عليه مشاعره المشوبة بالصدمة والحزن.

وكليب في هذا النص هو نموذج للإنسان البطل الذي يستأثر بمكانة مركزية قيمية في الثقافة الجاهلية. وبناءً على هذا، فإن ظلام شمس النهار واحتجابها عن الحضور يمثل رؤية نفسية عاطفية منفعلة، بسبب موت البطل الذي يرتبط بمعنى القداسة وأسطرة الفعل حيث تشعر القبيلة بالأمن والقوة والحضور بين القبائل الأخرى. وهكذا، فإن حالة الظلام التي تعمّ الكون ما هي إلاّ نتيجة حتمية لغياب البطل الذي تتبدل بموته الخصائص الحقيقية لمفردات الكون والوجود.

---

(١) الخامعات : الضباع.

(٢) المغافر : جمع مغفر، وهو زرد ينسج من الدروع على قدر الرأس، يلبس تحت القلنسوة.

ونرى في هذه الأبيات أن رثاء البطل يبرز فكرة الثأر والانتقام لمقتل البطل، حيث تتصاعد وتيرة الانفعال عند المهلهل، رافضاً كل وسائل الصلح حتى يواجه ثقافة القتل بثقافة مماثلة :

كــلاً وأنصــابٍ لـــنا عاديَّــةٍ   معبــودةٍ قــد قُطعــت تقطيعــا

حتّــى أبيــدَ قبيلــةً وقبيلــةً   وقبيلــةً وقبيلــتين جميــعا

وتضيء الصورة التنافرية في هذا النص مجموعة من القضايا المتعلقة بنسق الثأر يمكن إجمالها في النقاط التالية :

أولاً : أن غياب البطل المنقذ يؤثر سلباً على فاعلية الحياة وحركيتها، إذ إن البطل كما في الفكر الجاهلي، يسمو إلى رتبة منزلة العلوي الذي ينشر النور في الحياة، ويبث فيها قيمة الرؤية الحقيقية لكل موضوعاتها وجدلياتها. فالبطل، كما أشرت، رمز للعالم الإنساني في قوته الوجودية والفكرية والحضارية، "ومن خلال هذا العالم الإنساني بوصفه نموذجاً للذاكرة، وبنية للأفكار، وخلقاً للرؤيا، فإن ثمة حاجة لإنجاز تركيب ضدي شامل لرؤية ثقافية كلية للعالم والحياة وللتجربة الإنسانية"(١).

ثانياً: أن ارتباط البطل بمفهوم القداسة، وربما بفكرة التأليه والعبادة عند الإنسان الجاهلي تبدو منعكسة في هذا النص. فالشاعر يقسم، مثلاً، بالسامي والمقدس

(١) Jaroslav Stetkevych, The Zephyrs of Najd-The Poetics of Nostalgia in the classical Arabic Nasib, The university of Chicago press, Chicago and London, 1993, P.1.

الذي يتواءم ومكانة البطل، وهو يهدد الآخر/العدو بالقتل والثأر "كلاً وأنصابٍ لنا ... معبودة".

ثالثاً: أن صورة الظلام التي عاشها الشاعر وشهدتها قبيلته بموت البطل، لا يمكن أن تنجلي أو تتبدد إلا بإحداث حالة مشابهة من الظلام والعماء عند القبيلة الجانية. ولذلك فإننا نرى تركيز الشاعر على فعل الإبصار والرؤية واضح في هذا النص :

حتّى نرى أوصالهم وجماجماً   منهم عليها الخامعاتُ وقوعا
ونرى سباعَ الطيرِ تنقُرُ أعيناً   وتجرُّ أعضاءً لهم وضلوعا

إن الرغبة الجامحة في الانتقام من العدو بفعل القتل تعد بمثابة عودة الروح إلى الجسد عند المهلهل. فالنور المفقود لا يستعاد إلا بتغييب العدو وإفنائه/آل بكر وطمس رؤيته وحجب الرؤية والرؤية المضادة دلالته النفسية العميقة، لأن "مبدأ التكرار يقع وراء مبدأ اللذة في ناحيتين. أولهما أنه يسبقه، إلا أنه لا يتعارض معه، فالذهن يعمل —أو يسعى لأن يعمل على أساس انطباع أصلي معين بغية التكلم بما يثيره من هواجس، وبذلك يحول الصراع إلى لذة. وثانياً، أن مبدأ التكرار لا يتعارض في الواقع مع مبدأ اللذة، فهو محاولة لاستعادة حالة نفسية تعتبر بدائية، حيث نشوئها وتتميز بنفاد طاقتها عملاً بغريزة الموت"[1].

(١) ت.ي. أبتر، أدب الفنتازيا – مدخل إلى الواقع، ترجمة : صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص ص ٦٥-٦٦.

وقد يدخل الانحراف الأسلوبي Deviation الذي أشار إليه الباحث في تقدمة هذا الموضوع في إطار الصورة التنافرية Oxymoronic Image. إذ نلحظ أن مقصدية الشاعر الجاهلي في الخروج عن المألوف لكسر آفات توقعات المتلقي واضحة في هذا المجال من خلال مخاطبة ما لا يعقل من الجوامد والارتقاء بها إلى رتبة الإنساني.

يقول عنترة في مخاطبة ديار محبوبته (١):

هل غادرَ الشعراءُ من مُتَرَدَّمِ ... أم هَلْ عَرَفْتَ الدّارَ بعدَ توَهّمِ
أعياكَ رسْمُ الدارِ لم يتكلّمِ ... حتّى تكلّم كالأصَمّ الأعجمِ
ولقد حبسْتُ بها طويلاً ناقتي ... أشكو إلى سُفْعٍ رواكِدَ جُثّمِ
يا دارَ عبلةَ بالجواء تكلّمي ... وعمي صباحاً دار عَبْلَة واسلمي

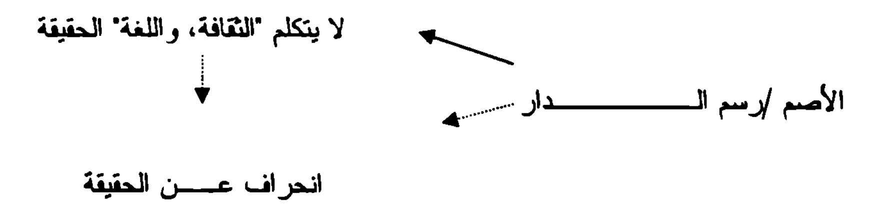
يتضمن هذا الموتيف الطللي سلسلة من الصور التنافرية الدالة يمكن حصرها في ضوء الجدليات التالية:

أعياكَ رسْمُ الدارِ لم يتكلّمِ ← الجامد/رسم الدار لم يتكلّم.
حتّى تكلّم كالأصَمّ الأعجمِ ← تكلُّم الأصمّ/الجامد.
أشكو إلى سُفع رواكِدَ جُثّم ← الشكوى إلى الحجارة الجامدة.
يا دارَ عبلةَ بالجواء تكلّمي ← نداء الأصم : الأصم المستمع أو المأمور الذي يتوقع منه أن يستجيب للنداء.

ففي الصورة التنافرية الأولى نرى الشاعر يمنح الجامد احتمالية الكلام على الرغم من أن هذا الأمر ليس من خصوصية الجامد. فالشاعر يحاول جاهداً أن يحوّل المكان العافي إلى

(١) عنترة بن شداد، ديوان عنترة،ص ٢٢٨ .

إنسان يناجيه ويبثه همومه وانفعالاته، لذا نراه مشغولاً بفكرة الكلام إلى درجة الجنون. وفي الصورة التنافرية الثانية "تكلم الأصم"، نجد أن المزاوجة بين المسند والمسند إليه جاءت متنافرة بشكل واضح، إذ يدهش المتلقي حقيقة لأنه لا يمكن له أن يتوقع جامداً متكلماً للوهلة الأولى. ولكن لغة الشعر تتجاوز دائماً المألوف إلى اللامألوف، وتشكل من الصور التنافرية نوعاً من الخداع البصري، الذي يدفع المتلقي العارف إلى تأويل مدلولات هذا الخداع وأثره في البنية الكلية للنص.



يتكلّم "كسر الثقافي والمألوف" الخداع/التنافر

فالصورة التنافرية تشي بإلحاح الشاعر على خلق قيمة الحياة من سلطة الفناء، فهو أصبح يعتقد اعتقاداً جازماً بضرورة استمرارية الحياة في المكان لارتباطه بذكر محبوبته.

ومما يلفت انتباه الدارس في جدلية "تكلّم الأصمّ" كلمة "رسم الدار"، لما تضمره هذه العبارة من إيحائية حول اعتقاد الشاعر بإمكانية وجود الحياة في مكان محبوبته. فالرسم

يحوي إشارة إلى طريقة جمالية في بناء المكان وتشكيله، فهو مشهد جميل تنعم به عين الشاعر؛ لأنه متعلق بجمال محبوبته، وهذا ما يزيد من حيرة الشاعر وإعيائه عندما يرى الشيء الجميل فاقداً لسمة الحديث والإفصاح عن الجمال : الإنساني/ المكاني.

إن عجمة المكان في رؤية الشاعر تشير إلى حقيقة الفناء، فالمكان لا يتكلم إلاَّ بالموت والتهدم المكاني والاندثار الإنساني. وهذه الحقيقة يلمسها الشاعر عندما يحس، بعد طول مكابدة في إحياء المكان، بأنه يشكو إلى حجارة صماء لا إلى إنسان يشعر بمحنته ويشاركه مأساته.

وأما الصورة التنافرية الأخيرة في صورة الطلل "نداء الأصم"، فإنها تبرز حرص الشاعر على موضوعة الكلام، فالكلام صوت إنساني يملأ الفضاء المكاني حركة وحياة، وبهذا يحس الشاعر بأنه يحتاج إلى وجود الآخر/الإنسان-المحبوبة لإحداث فعل الحياة ونشدان السلام "وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي". ومن هنا "فإن استخدام الشاعر أداة النداء مع الجماد أمر غير مألوف وغيرعاديّ، إلاّ إذا كان الشاعر يرى أن الجماد يحس ويشعر ويدرك. وتبرز علاقة الأنا بالآخر من خلال التوسل والتضرع للديار، فالديار تشكل محوراً أساسياً من محاور الوجود الذي كان الشاعر الجاهلي جزءاً منه"[١].

---

(١) موسى ربابعة، نماذج من الخطاب المجازي في الشعر الجاهلي ضمن كتابه تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٥.

وهذه التحولات التي فجع بها الشاعر في مشهدية الطلل ألجأته إلى الخداع البصري/المتنافر لإيهام النفس بالرؤية الحقيقية النابعة بالحياة في حيز المكان ماضوياً. فكل ما تقع عليه عين الشاعر في اللحظة الطللية يتحول إلى جامد أخرس غير متكلم، وحالة الجمود هذه تعني، إشارياً، تحجر المحبوبة وجمود زمنها الجميل وانقطاع صوتها/كلامها. وكأن هذا المعنى يذكرنا بأسطورة ميدوزا :تلك المرأة التي تحوّل أي شيء تراه إلى حجر"(١).

ومن نماذج الانحراف الأسلوبي التي يمكن إدراجها في إطار الصورة التنافرية خطاب العين في الشعر الجاهلي، كما ورد عند الخنساء مثلاً (٢):

أعينيَّ جودا ولا تَجمُدا ألا تبكيانِ لصخرِ النّدى
ألا تبكيانِ الجريءَ الجميعَ ألا تبكيان الفتى السيِّدا

تتجلى الصورة التنافرية في نص الخنساء من خلال نداء المعنوي الجامد "العين السامعة أو المؤنسنة". فالشاعرة تجاوزت السائد والمألوف في اللغة والثقافة عندما خاطبت

---

(١) ميدوزا Medusa وهي إحدى الغورغونات، اللواتي يحولن كل من يقع نظرهن عليه إلى حجر. كانت ميدوزا من بينهن جميلة جداً، لكن أثينا حولت شعرها إلى أفاع، لأنها تجرأت على الادعاء أنها تعادل الربة جمالاً، وبناءً على طلبت الآلهة أفلح برسيوس في قطع رأس ميدوزا بمساعدة أثينا، وذلك بمراقبة تحركات الغورغونة بالصورة المنعكسة في الدرع، فتتجنب نظراتها. وقد نهض الحصان بيجاسوس من دم ميدوزا. ووضع رأسها في درع أثينا المسمى إيجيس. انظر : ماكس.أس. شابيرو وروداأ. هندريكس، معجم الأساطير، ترجمة : حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٦٤ .

(٢) ديوان الخنساء، ص ١٤٣. وقمين بالذكر، هنا، أن مخاطبة الجامد والمعنوي في الشعر الجاهلي كالطلل والزمن والعين والقلب والنفس تشكل مفردات ثقافية رامزة كانت القصيدة الجاهلية قد حفلت بها كثيراً. ولأستاذنا الفاضل موسى ربابعة بحث ماتع في هذا المجال ضمنه في كتاب تشكيل الخطاب الشعري- دراسة في الشعر الجاهلي، وهو ما قد أشرت إليه آنفاً.

الجامد وحولته إلى إنسان يسمع شكواها وتحاوره حول مصيبتها. ويلحظ المتلقي لشعر الخنساء أن خطاب العين يشكل واسمة أسلوبية مكثفة ومتكررة في معظم قصائدها التي نظمتها في رثاء أخيها صخر.

ويكشف التنافر القائم بين الجامد/الإنسان ذلك الانفعال النفسي الذي ينتاب الأنثى، وهي تفقد أخاها البطل حيث اتخذت من العين أداةً للتعبير عن فداحة المأساة وتجربة الفقد.

وقد تضمنت لغة النداء للجامد أمراً أو رسالةً بالحث على استمرارية البكاء دون توقف على موت صخر، إذ إن طقوسية البكاء تتحول عند الراثي في الشعر الجاهلي إلى كرنفال جنائزي يعتمد على النواح والعويل لإثبات أهمية الإنسان الفقيد في الحياة.

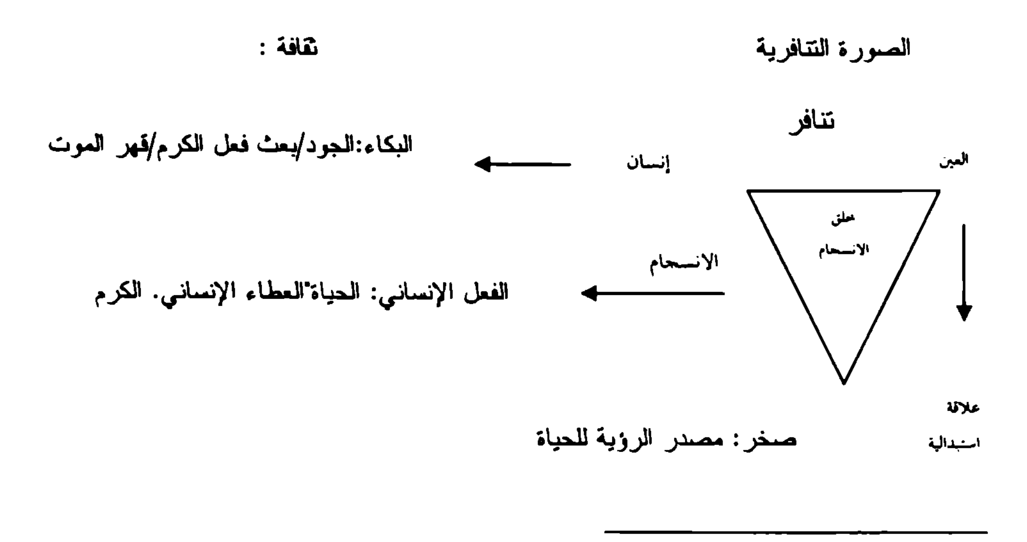
إن اتحاد المتنافرين في الصورة التنافرية يوحي بمدى الانسجام والتلازمية بين المسند والمسند إليه وإمكانية تعاضدهما في خدمة المعنى داخل النص.

ووفقاً لهذا، فإن العين المؤنسنة تصبح دالاً مؤشراً على ثقافة العين ومفهومها لمعنى البطولة في الشعر الجاهلي. أي إن العين عند الخنساء تتحول إلى مرآة راصدة للفعل الإنساني الذي يعلي من قيمة الحياة/الكرم، ورؤية ذاتية نفسية تبدي مدى تعلق الذات/الحية الشاهدة على فعل الكرم عند الآخر/الأخ المفقود.

ومن هنا، فإن الصفات التي لازمت خطاب المؤنسن/العين جاء مستعارة من أفعال المرثي/الممدوح نفسه في أثناء حياته "جوداً ولا تجمداً: الكرم في البكاء وانعدام السكون :

السيولة"--، "صخر : الندى:الكرم". وبذلك فإن فاعلية الصورة التنافرية تحتل في هذا النص مساحةً واسعةً تشمل النص بكليته وهي تصف ثقافة الكرم والشجاعة [(١)]:

رفيـع العمـاد، طويـلُ النِّجـا ... د سـادَ عشـيرته أمـردا
إذا بسـط القـوْمُ عنـد الفِضَـالِ ... أكُفُهُـمُ تبتغـي المحْمـدَا
وكـانَ ابتـدارُهُمُ للعُلَـى ... أشـارَ فمّـدٌ إليهـا يَـدَا
فنـالَ الـتي فـوق أيديهِـمُ ... مـن المجْـدِ ثـم انتمـى مُصْعِدا
ويحمِـلُ للقَـوْمِ مـا عالَهُـمْ ... وإن كـانَ أصـغَرَهُمْ مَوْلِـدا
جمـوع الضـيوف إلى بيتِـهِ ... يَـرى أفضَـلَ الكسْـبِ أنْ يُحمَـدا
غيـاثُ العشـيرةِ إنْ أمحلـوا ... يُهـيْنُ الـتِّلادَ ويحيـي الجَـدا [(٢)]



(١) رفيع العماد : أي كان بيته طويل العمد واسعاً طويل النجاد : كانت حمائل سيفه طويلة.
(٢) أمحلوا : أجدبوا. التلاد : المال الموروث. الجدا: العطية.

المصادر والمراجع

أولاً: المراجع العربية:

- ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، القسم الثالث، قدمه وحققه وعلق عليه : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة — القاهرة، (د.ت).
- أبو بكر الرازي، **روضة الفصاحة**، دراسة وتحقيق وتعليق أحمد النادي شعلة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٩٨٢.
- أبو العباس ثعلب، **قواعد الشعر**، شرحه وعلق عليه : محمد عبدالمنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، مكتبة الخانجي، (د.ت).
- أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين — الكتابة والشعر**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.
- ١ الأسود بن يعفر النهشلي، **ديوان الأسود بن يعفر**، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، (د.ت).
- ٢ **الأصمعيات**، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط٧، ١٩٩٣.
- ٣ الأعشى (ميمون بن قيس)، **ديوان الأعشى الكبير**، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣.
- ٤ الأعلم الشنتمري، **شرح حماسة أبي تمام**، تحقيق وتعليق : علي المفضل حمودان، المجلد الأول، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث، دبي، ط١، ١٩٩٢.
- ٥ امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، (د.ت).
- ٦ أمية بن أبي الصلت، ديوان أمية بن أبي الصلت، جمع وتحقيق ودراسة : عبدالحفيظ السلطي، ط٢، ١٩٧٤.
- ٧ أوس بن حجر، **ديوان أوس بن حجر**، تحقيق وشرح : محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٦٧.
- ٨ بشر بن أبي خازم، **ديوان بشر بي أبي خازم الأسدي**، قدم له وشرحه صلاح الدين الهواري، راجعه : ياسين الأيوبي، منشورات دار الهلال ومكتبتها، بيروت — لبنان، ط١، ١٩٩٧.
- الجاحظ، **كتاب الحيوان**، الجزء الثاني، تحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩.
- جرير، **ديوان جرير**، شرح : يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- ٩ حاتم الطائي، **ديوان حاتم الطائي**، شرح أبي صالح يحيى بن مدرك الطائي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه؛ حنّا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١.

- حسن البنا عزالدين، الشعرية والثقافة – مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٣.
- حسني عبدالجليل يوسف، المفارقة في شعر بن زيد العبادي- دراسة نظرية تطبيقية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.
- الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني، تحقيق : أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط١، ١٩٨٨.
- دريد بن الصمة، ديوان دريد بن الصمة، تحقيق : عمر عبدالرسول، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
- زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق : فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٨٠.
- سعيد السريحي، حركة اللغة الشعرية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، مايو ١٩٩٩.
- السكري، كتاب شرح أشعار الهذليين للسكري، الجزء الأول، حققه : عبدالستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة خياط، بيروت–لبنان (د.ت).
- طرفة بن العبد، ديوان طرفة، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال، إدارة الثقافة والفنون، البحرين، المؤسسة العربية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٠.
- عبدالقادر الرباعي، التأويل – دراسة في آفاق المصطلح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢، المجلد ٣١، أكتوبر/ديسمبر، ٢٠٠٢.
- عبدالقادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري–التشكيل والتأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.
- عبدالقادر الرباعي، الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
- عبدالقادر الرباعي، صور من المفارقة في شعر عرار–قراءة من الداخل، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ٢٠٠٢.
- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه : محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١.
- عبدالله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، عدد ٩٣، أغسطس ٢٠٠١.
- عبدالله الغذامي، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠١.
- عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤.
- عفيف عبدالرحمن، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديماً وحديثاً، دار الفكر، عمان، ط١، ١٩٨٧.

- عمرو بن قميئة، **ديوان عمرو بن قميئة**، عني بتحقيقه وشرحه : خليل إبراهيم العطية، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٧.
- فراس السواح، **جلجامش – ملحمة الرافدين الخالدة**،دار علاء الدين، دمشق، ط١، ١٩٩٦.
- كمال أبو ديب، **الرؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي – البنية والرؤيا**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٧.
- لبيد بن ربيعة، **ديوان لبيد**، تحقيق : إحسان عباس، دار صادر،بيروت، ١٩٦٦.
- محمد الخلايله، **بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٤.
- محمد عبدالمطلب، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- المفضل الضبي، **المفضليات**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، دار المعارف بمصر، ط١٠، ١٩٩٢.
- مصطفى ناصف، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١.
- موسى ربابعة، **تشكيل الخطاب الشعري – دراسات في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط١، ٢٠٠٠.
- النابغة الذبياني، **ديوان النابغة**، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.
- نبيلة إبراهيم، **المفارقة**، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، إبريل – سبتمبر، ١٩٨٧م.
- يحيى الجبوري، **قصائد جاهلية نادرة**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٨٢.
- يوسف عليمات، **بلاغة الانتظار بين التلقي والتأويل**، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد ١٢، الجزء ٤٦، ديسمبر ٢٠٠٢.
- يوسف عليمات، **شعرية المفاتيح في القصيدة الجاهلية**، مجلة جذور التراث، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد العاشر، سبتمبر ٢٠٠٢.
- يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، د.ت).

ثانياً : المراجع المترجمة :

- إديث كريزويل، **عصر البنيوية**، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣.
- أمبرتو أكو، **تحليل اللغة الشعرية**، ضمن كتاب : في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

إيان كريب، **النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس**، ترجمة : محمد حسين غلوم ومحمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢٤٤، إبريل — نيسان ١٩٩٩.

بول دي مان، **العمى والبصيرة**، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة : سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.

جاكوب كورك، **اللغة في الأدب الحديث–الحداثة والتجريب**، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.

جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.

جون كوين، **اللغة العليا — النظرية الشعرية**، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة — المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.

ج.هيو، سلفرمان، **نصيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية**، ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، **نظرية اللغة الأدبية**، ترجمة : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، مصر، ١٩٩١.

د.سي ميويك، المفارقة، **موسوعة المصطلح النقدي**، ترجمة : عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، د.ت.

رايموند ويليامز، **طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد**، ترجمة : فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، الكويت، عدد ٢٤٦، يونيو / حزيران، ١٩٩٩.

رولان بارت، **البنيوية والشهوية**، ضمن كتاب عصر البنيوية لأديث كريزويل، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٣.

س.م. بورا، **التجربة الخلاقة**، ترجمة : سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

وليم راي، **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة : يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

ثالثاً : المراجع الأجنبية :

Antony Easthope, **Literary into Cultural Studies**, London and New York, 1991.

Earle Birney, **Essays on Chaucerian Irony**, University of Toronto press, Toronto-Buffalo, London, 1985.

Frederick Garber, **Self, Text, and Romantic Irony**, The example of Byron, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1988.

Gary J. Itand werk, **Irony and Ethics in Narrative from Sclegel to Lacan**, Yale University Press, New Haven and London, 1985.

Gerard Steen, **Under-standing Metaphor in literautre**, An-Empircial Approach, Longman and New York, 1994.

J.A. Cuddon, **The Penguin Dictionary of literary Terms and Literary Theory**, Third Edition, Penguing Books Ltd 1991.

Jakobson, **Linguistics and Poetics in Modern Criticism and A-Reader Theory**, Edited by David Lodge, Longman-London and NewYork, 1988.

Jaroslav Stetkevych, **The Zephers of Najd-The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib**, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1993.

John Brannigan, **Power and its Representation : Anew Historicist Reading of Richard Jefferies "snowd up"**, Literary Theories, Edited yb : Ju Lian wolfreys and william Baker, Macmillan Press LTD, 1996.

Kurt Muller Vollmer, **The Hermeneutics Reader (Text of The German Tradition from past to The present)**, Basil Blackwell, Ltd, 1986.

Linda Hutcheon, **Irony Edge**, The Theory and Politics of Irony, Routledge, London and NewYork, 1995.

Robert Con Davis and Roland Schleifer Criticism and Culture, **The Role of Critique in Modern Literary Theory**, Longman Group, 1991.

Stephen Green-Blatt, **"-Invisible Bullets : Renaissance Authority and its subversion in literary criticism**, literary and cultural studies, by Robert con Davis and Roland Schleifer, Longman, New York, 1988.

Stephen Green Blatt, **resonance and wonder** in literary Theory, Edited by Peter Collier and Helga Geyer - Ryan,Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.

Sophocles, Oedipus the King, Translated and Introduced by Don Tylor, Metheun, Drama, London Ltd, 1986.

The Oxford English Dictionary, Prepared by G.A. Simpson and E.S.C. Weiner, Second Edition, Clarendon Press, Oxford, 1989.

THE POETICS OF CULTURAL ANALYSIS
PREISLAMIC POETRY AS A MODEL

دراسات أدب
STUDIES

جماليات التحليل الثقافي
الشعر الجاهلي نموذجاً

الدكتور عليمات أراد أن يستفيد من طروحات « النقد الثقافيّ » ، الّذي يعنى بالقواعد الأساسيّة لحراك أيّ مجتمع ، ولمنافذ التغييرات الفكريّة والسياسيّة والثقافيّة ، الّتي تحوّل بعض الثوابت والموجودات الطبيعيّة والأشياء الثابتة ، فتزحزحها وتوجّهها نحو الأفق الخاصّ بذلك المحرّك وهذا المغيّر . وما دام الإبداع الشعريّ واحداً من هذه المحركات والمغيّرات الفاعلة ، فإنّ ما يمتاز به خطاب هذا « النقد الثقافيّ » المنفتح على كلّ الأنشطة الإبداعيّة في المجتمع يسعفه تماماً للوصول إلى غاياته وإنجازها بطرق إيجابيّة ووسائل فريدة يتفوّق فيها على كثير ، بل ربّما على كلّ المحركات الأخرى السالبة في المجتمع ذاته ، ويمتاز بها عن نوازع التحريك لأيّ مجتمع آخر .

لعلّ هذا أعطى الدكتور عليمات فرصة ثمينة لاستيعاب المفهوم الأساسيّ للنقد الثقافيّ ، وإجرائه بامتياز على الشعر الجاهليّ ، مركّزاً فيه على صراع الأضداد في المفارقة العجيبة الّتي جمعت بين الصدام والتآلف فيما بين هذه الأضداد داخل النصّ الشعريّ . ومن أسباب نجاحه في هذا أنّه تخلّص من عقدة « القبحيّات » ، الّتي عدّها بعض من طبّق مفهوم « النقد الثقافيّ » على شعرنا العربيّ القديم ميزة هذا الشعر ، فحمّله ـ لذلك ـ كلّ إخفاقات التاريخ العربيّ .

الدكتور عبد القادر الربّاعي

ISBN 9953-36-596-2



